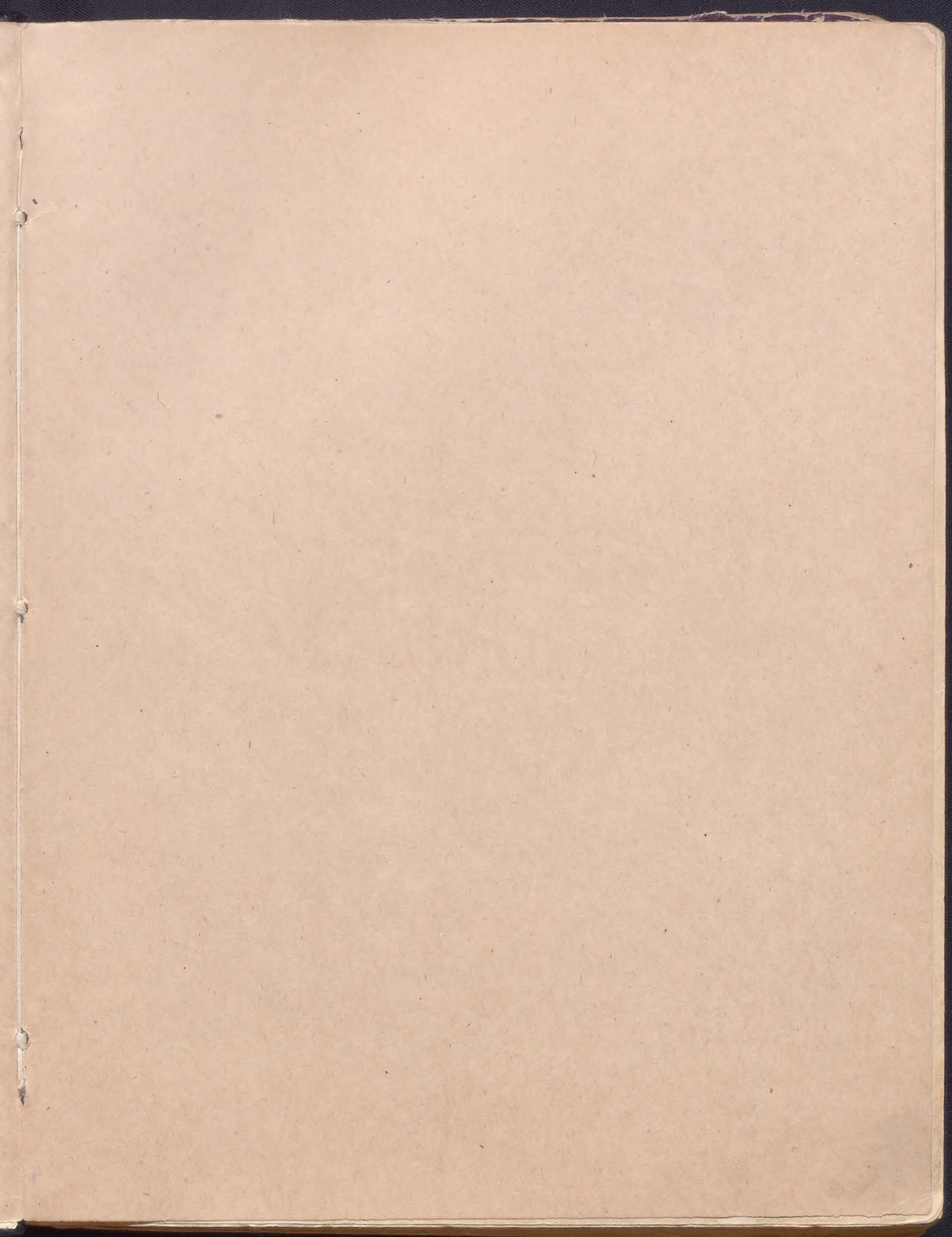
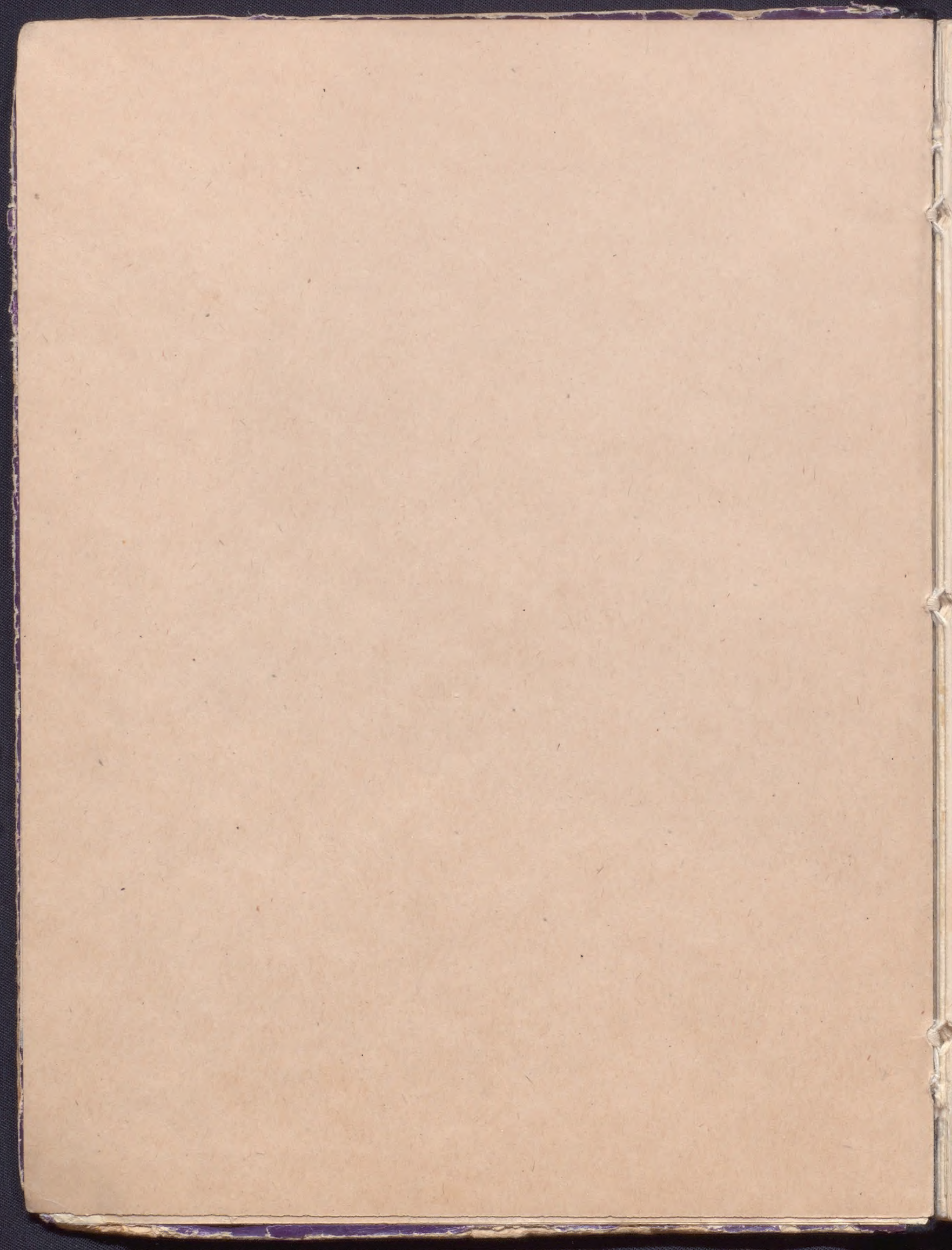




ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
обозначенного здесь срока

1968	20/VI	Солнцев Н. А.		
	28/VI	Иванов		
	1/IV	Красовская		
	12/II	Дорож		
	2/II	Ванни		





ТАНЦЫ И БАЛЕТЪ ВЪ РОССІИ.

I.

XVII и XVIII вѣка.

1.

Отсутствіе самостоятельности въ развитіи балета въ Россіи.—Первыя заморскія пляски при Борисѣ Годуновѣ и Самозванцѣ.—Начало правильной организаціи при воцареніи дома Романовыхъ.—Первые опыты сценическаго искусства при Алексѣѣ Михайловичѣ.—Постановка „Орфея“.—Балетныя труппы у знатныхъ московскихъ людей.—Ассамблеи при Петрѣ Великомъ.—Характеръ танцевъ.—Гастроли французовъ.—Кадеты-танцоры при Аннѣ Іоанновнѣ.—Балетмейстеры Фузано, Ланде, Лебрень.—Увеселенія при Елизаветѣ Петровнѣ.—Пристрастіе къ иностранцамъ.—Балетъ „Амуръ и Психея“.—Русскія танцовщицы.—Локатели.—Балетмейстеръ Гильфердингъ.



(Рис. 1).

и до настоящаго времени служить основаніемъ для танцевъ, исполняемыхъ на балетныхъ сценахъ.

Въ Россіи, народныя пляски не оказали ни малѣйшаго вліянія на развитіе хореографическаго сценическаго искусства. Самостоятельнаго, типично-русскаго движенія балетное искусство не испытало. Созданныя русскимъ народнымъ творчествомъ пляски



ВЪ ИТАЛІИ и Франціи, то есть на родинѣ балетнаго искусства, сценическіе, балетные танцы вылились изъ танцевъ придворно-салонныхъ, которые, въ свою очередь, были выработаны изъ народныхъ, бытовыхъ плясокъ. Такимъ путемъ, постепенно формировалась та классическая школа, которая

29663, 104788

не могли быть культурно переработаны въ изящные танцы, подобно тому, какъ такое перерожденіе совершилось въ западной Европѣ. Это легко объясняется тяжелыми условіями домашняго быта въ Московской Руси.

Когда явилась потребность въ придворныхъ развлеченіяхъ, тогда и балетъ съ его классическими танцами былъ всецѣло перенесенъ изъ Франціи. По западнымъ образцамъ сформировалась въ Россіи та движущаяся пластика, которая заняла очень видное мѣсто на петроградской сценѣ. Медленно прокладывало себѣ дорогу балетное искусство и только начиная съ XIX вѣка оно вышло въ Россіи на широкій путь прогресса..

Исторію танцевальнаго искусства въ Россіи мы дѣлимъ на двѣ части. Въ первой изъ нихъ изложены свѣдѣнія о танцахъ и танцорахъ въ до-Петровской Москвѣ, а затѣмъ въ Петроградѣ до конца XVIII вѣка. Вторая часть обнимаетъ весь XIX вѣкъ, начиная со времени приглашенія балетмейстера Дидло.

Лѣтопись хореграфіи въ Россіи до XIX вѣка мы передаемъ въ сжатомъ видѣ. Вполнѣ естественно, что намъ пришлось повторить многое изъ сказаннаго по этому предмету лицами, писавшими о русскомъ балетѣ *). Не трудно усмотрѣть, что все изслѣдователи черпали свои свѣдѣнія изъ однихъ и тѣхъ же источниковъ, очень мало дополняя одинъ другого. Это объясняется скудностью матеріаловъ; поэтому, какъ факты, такъ и ихъ освѣщеніе у всѣхъ почти одинаковы съ совершенно ничтожными вариантами. Дѣйствительно, новыхъ матеріаловъ въ архивахъ оказалось очень мало, потому по отношенію къ XVIII вѣку и мы должны были ограничиться, съ нѣкоторыми добавленіями, почти тѣми же свѣдѣніями, которыя легли въ основу уже сдѣланныхъ по этому предмету изслѣдованій.

При этомъ не лишне замѣтить, что подробная исторія балета въ Россіи не составляетъ задачи нашего труда, потому мы даемъ настоящій, далеко не полный очеркъ только какъ дополненіе къ общей картинѣ развитія хореграфіи въ Европѣ.



НА РУСИ, въ старину, такъ называемыхъ салонныхъ танцевъ, какъ въ западной Европѣ, не было; и быть ихъ не могло вслѣдствіе условій семейнаго быта, заставлявшихъ русскую женщину оставаться въ

тѣсномъ кругу своей замкнутой жизни.

Въ термахъ водили унылые женскіе хороводы, а въ народѣ процвѣтали только чисто русскія національныя пляски, которыя въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Россіи и до настоящаго времени остались такими же, какими были сотни лѣтъ тому назадъ. Вслѣдствіе неблагопріятно сложившихся бытовыхъ условій, изъ нихъ не могъ выработаться такого рода танецъ, который сдѣлался бы достояніемъ культурныхъ и состоятельныхъ слоевъ общества.

*) О русскомъ балетѣ писали гг. Араповъ, Варнеке, Всеволожскій, Михневичъ, Плещеевъ, Свѣтловъ, Скальковскій и др.

„Скоморошескія забавы“, соединенныя съ плясками, считались „душепагубнымъ изобрѣтеніемъ дьявола“; въ поученіяхъ и проповѣдяхъ пляски назывались „бѣсовскою игрою“, „лестью идольскою“, собирающей около себя „студныя бѣсы“. Не смотря, однако, на строжайшія преслѣдованія „плясбы и гудьбы“, любовь къ этому роду развлеченій все таки не могла быть искоренена; она удержалась не только въ народѣ, но развивалась и при дворѣ русскихъ царей. (Рис. 2). Имѣются свѣдѣнія, что Іоаннъ Грозный съ своими придворными наряжался въ „хари“ и плясалъ къ великому соблазну благочестивыхъ людей.

Но то были не „салонныя“ танцы, а безхитростныя, не прикрашенныя пляски, взятыя непосредственно изъ народа. Знакомство же съ иностранными танцами послѣдовало только со времени образованія „потѣшной палаты“, уже извѣстной при Борисѣ Годуновѣ.

Первое понятіе о „танцѣ“ русскимъ людямъ дали поляки, прибывшіе въ Москву съ Дмитріемъ Самозванцемъ. На шумныхъ пиршествахъ Самозванца, москвичи едва-ли не впервые имѣли возможность ознакомиться съ „нечестивыми заморскими танцами“, лихо исполнявшимися поляками.

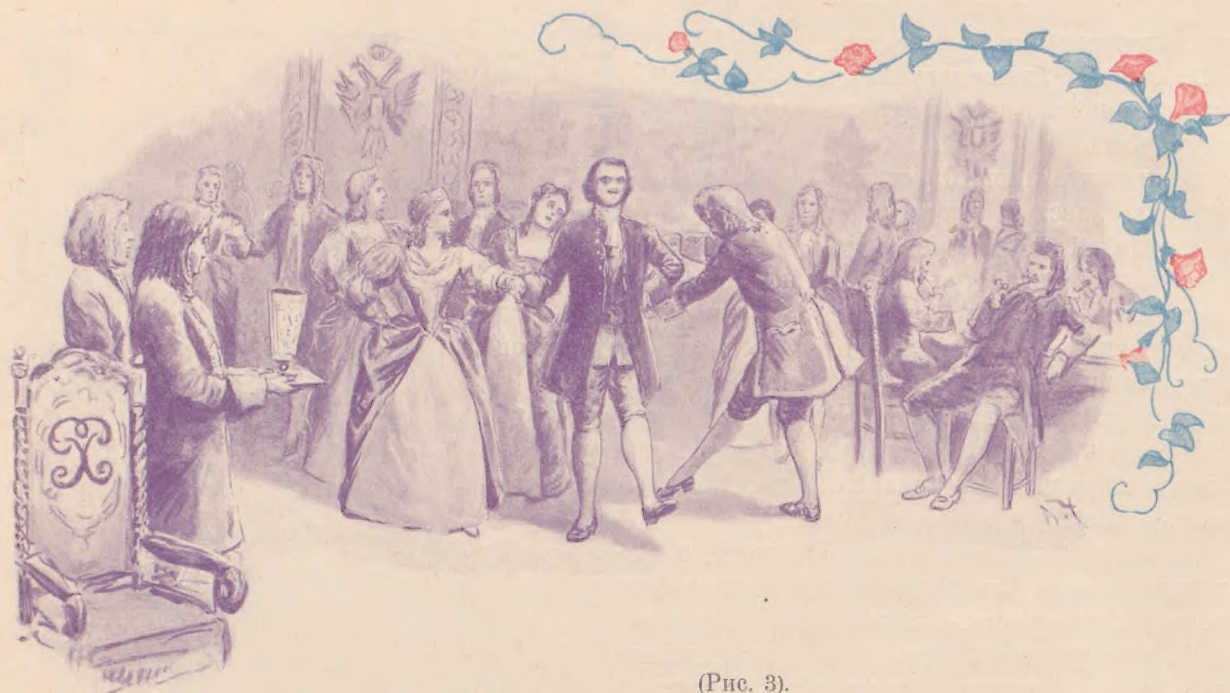
Съ водареніемъ дома Романовыхъ увеселительная часть при Дворѣ получила правильную организацію. Русскій элементъ почти отсутствовалъ, и для царской потѣхи приглашались увеселители нѣмцы и поляки. Они разыгрывали разныя буффонады и „скоморошныя хитрости“. Несомнѣнно, что въ ихъ числѣ были и танцоры. Такъ, извѣстно, что въ 1629 году, при дворѣ былъ потѣшникъ, канатный плясунъ „нѣмчинъ“ Иванъ Лодыгинъ. Нѣкоторые изслѣдователи называютъ его первымъ въ Россіи балетмейстеромъ и танцмейстеромъ. Едва-ли, однако, эта честь можетъ быть ему приписана. Дѣйствительно, по приказу государя, Лодыгину указано было выучить пять человѣкъ по канатамъ ходить, танцовать и „по барабанамъ бить“; но между балетнымъ и барабаннымъ искусствами цѣлая пропасть.

Затѣмъ, почти до конца царствованія Алексѣя Михайловича не было больше свѣдѣній о какихъ либо потѣхахъ при дворѣ Тишайшаго царя. Наконецъ, боярину Матвѣеву, при помощи второй супруги царя, Натальи Кирилловны, удалось убѣдить Алексѣя Михайловича ввести при дворѣ такія же игры, танцы и удовольствія, какія существовали при иноземныхъ дворахъ. Тогда образовался настоящій театръ. Было положено основаніе и „балету“, который получилъ свое начало благодаря приказу царя „представить все во французской пляскѣ“ (?).

Устройство театра и организація спектаклей-комедій съ пѣніемъ и танцами поручены были пастору Ягану Грегори, который изъ иноземныхъ артистовъ сформировалъ труппу. На помощь ему, бояринъ Матвѣевъ создалъ оркестръ, составленный изъ его



(Рис. 2).



(Рис. 3).

дворовыхъ людей. Рѣшено было для начала поставить „Комедію объ Эсѣири или Артаксерксово дѣйствіе“.

Первое представленіе состоялось въ 1672 году. Царь былъ въ восторгѣ отъ этого спектакля и такимъ образомъ театральное дѣло получило высокаго покровителя въ лицѣ государя Алексѣя Михайловича. „Потѣхи“ нашли прочную почву, и въ дворцовыхъ запискахъ того времени часто встрѣчаются помѣтки: „тѣшили великаго государя иноземцы, нѣмцы, да люди боярина Матвѣева на органахъ и фіолахъ и на стременахъ и танцовали“. При дворѣ тишайшаго царя, „кромѣ природныхъ, танцовали веселые украинскіе и важныя польскіе“.

Въ 1673 году, въ новой комедійной палатѣ въ Кремлѣ былъ данъ „Орфей“. Это была пьеса съ пѣніемъ и танцами. Пасторъ Грегори заимствовалъ ее изъ Дрездена, гдѣ ее давали съ различными перемѣнами и „десятью балетами“. „Орфей“ этотъ, по своей постройкѣ, и въ Дрезденѣ, конечно, не былъ самостоятельнымъ нѣмецкимъ изобрѣтеніемъ. Очевидно, это было подражаніе тому новому роду спектаклей-балетовъ, которые въ то время давались при французскомъ дворѣ. Этому же двору во всемъ подражали маленькіе нѣмецкіе герцоги, курфюрсты и другія владѣтельныя особы. Отсюда ясно, что и „Орфей“ былъ дѣтищемъ не нѣмецкаго, а чисто французскаго искусства.

Имѣется свѣдѣніе, что въ „Орфеѣ“ подъ звуки органа, трехъ трубъ и двухъ литавръ танцовали „pas de trois“ самъ Орфей и двѣ пирамиды (?), но что именно слѣдуетъ подразумѣвать подъ этимъ „танцемъ втроемъ“, нигдѣ никакихъ указаній не встрѣчается. Такъ какъ всѣ „извѣстія“ объ этомъ танцѣ слѣдуетъ признать гадательными, то представляется невозможнымъ дать наглядное понятіе о „балетномъ искусствѣ“ того времени въ Россіи. Очевидно, что оно было далеко не отшлифованнымъ сколкомъ съ западныхъ образцовъ, которые и на мѣстѣ своей родины находились еще въ начальномъ періодѣ своего развитія.

Тоже самое можно сказать и о будто бы поставленной въ 1675 году царевной Софьей въ ея хоромѣхъ „баснословной“ комедіи ея сочиненія, названной „Русалки или славянскія нимфы“. Хотя и увѣряютъ, что въ пьесѣ этой были танцы, но точно утверждать

этого нельзя, потому что даже самое существованіе этой пьесы возбуждаетъ большое сомнѣніе и требуетъ точной провѣрки.

Въ это время, любовь къ танцамъ развивалась не при одномъ только царскомъ дворѣ, но и среди знатныхъ московскихъ людей, которые устраивали свои домашніе театры. Кромѣ боярина Морозова существовали еще труппы у князя Голицына, князя Долгорукова, Шереметева и другихъ. Труппы эти формировались изъ крѣпостныхъ „холопей“ и иноземныхъ наемниковъ, „умудренныхъ въ комедійномъ дѣлѣ“.

Послѣ смерти царя Алексѣя Михайловича, въ развитіи балета на русской почвѣ наступило затишье. Молодой царь Теодоръ не былъ охотникомъ до развлеченій. Любовь къ танцамъ поддерживала только правительница Софья, которая собирала въ своихъ хоромахъ дѣвушекъ и „устроивала пляски“; но пляски эти имѣли чисто бытовой, національно-русскій характеръ. Водили хоробы подѣ звуки „пѣсенъ“; такъ что о значеніи ихъ для развитія искусства не можетъ быть и рѣчи.

Наконецъ вступилъ на престолъ Петръ Великій. Вернувшись изъ заграничныхъ поѣздокъ, царь понялъ общественное значеніе танцевальнаго искусства. Послѣ замѣны длинныхъ мужскихъ костюмовъ на короткіе камзолы, при дворѣ Петра перестали танцовать русскія пляски. Вмѣсто нихъ Петромъ были введены иноземные танцы. Съ цѣлью вывести русскую женщину изъ ея замкнутого „теремнаго“ положенія, царемъ-преобразователемъ устраивались „ассамблеи“, на которыхъ Петръ лично танцевалъ, заставляя и другихъ принимать участіе въ веселіи. Такимъ образомъ танцы совершенно утратили русскій характеръ (Рис. 3).

По указу царя, подѣ страхомъ наказанія, приказано было танцовать всѣмъ дѣвицамъ, начиная съ 14-лѣтняго возраста. Русскія дамы и кавалеры обучались танцамъ у плѣнныхъ шведскихъ офицеровъ. На сколько нетерпимо относились при Тишайшемъ царѣ къ танцамъ, какъ къ „бѣсовской прелести“, на столько со страстью предались этому занятію при Петрѣ. Самъ Великій Преобразователь, его супруга Екатерина и дочь Елизавета принимали участіе въ танцахъ и, по словамъ современниковъ, танцевали очень граціозно; выдѣлывали „капріолы“ такъ искусно, что имъ могъ позавидовать и профессіо-



(Рис. 4).

нальный танцмейстеръ. Изъ петроградскихъ дамъ, какъ искусныя танцорки, были извѣстны княгиня Черкасская, кн. Кантемиръ, кн. Трубецкая; лучше же всѣхъ, по отзыву современниковъ, танцевала гр. Головкина.

Самъ царь зорко слѣдилъ, чтобы его „птенцы“ строго соблюдали правила этикета, установленныя во время танцевъ. Однажды царь замѣтилъ, что Меншиковъ танцуетъ, не снявши сабли; тогда Петръ напомнилъ ему пощечиной, что съ саблями не пляшутъ, отъ чего, какъ рассказываютъ, „у него сильно кровь брызнула изъ носа“.

Такое отношеніе даже къ любимцамъ показываетъ, что Петръ смотрѣлъ на танцы какъ на серьезное дѣло, имѣвшее, по его мнѣнію, значеніе, смягчающее суровыя русскія нравы.

Самъ Меншиковъ, вѣроятно въ угоду своему благодѣтелю царю, держалъ при себѣ домашняго танцмейстера изъ иностранцевъ (1721 г.), у котораго обучался танцамъ. Учитель этотъ былъ искуснымъ танцовщикомъ: одѣтый сатиромъ, онъ дѣлалъ „трудныя прыжки“.

При дворѣ и въ обществѣ танцевали перенесенныя изъ Франціи павану, менуэтъ, куранту, „англезъ“ и другіе. Однако, эти иноземныя „низкіе“ (*basses danses*) танцы, по видимому, не вполне удовлетворяли энергичнаго, сотканнаго изъ нервовъ Петра. Онъ не могъ удовлетвориться медленными темпами и постоянными низкими, соразмѣренными поклонами. Увѣряютъ, что для оживленія царемъ изобрѣтенъ былъ особый танецъ. Онъ состоялъ въ томъ, что сначала танцующіе двигались очень медленно, затѣмъ, по знаку маршальскаго жезла, и старъ и младъ пускались въ неистовый плясъ. Толкались, бѣгали; при этомъ кавалеры должны были ловить уклонявшихся отъ нихъ дамъ. Кто оставался безъ дамы, тотъ по окончаніи танца обязанъ былъ въ видѣ штрафа осушить кубокъ „большого или малаго орла“.

Надо полагать, что это былъ старинный, нѣмецкаго происхожденія танецъ, извѣстный подъ названіемъ „гроссъ-фатеръ“, о которомъ поэтъ Мятлевъ написалъ бойкое стихотвореніе: „Эй ну, вы дяди, матери! Смотрите, же въ гроссфатерѣ, чуръ, не зѣвать“ и т. д. Кромѣ этихъ танцевъ, въ теченіи всего XVIII вѣка въ „салонахъ“ во всеобщемъ употребленіи былъ „польскій полонезъ“, которымъ начинался каждый балъ, при чемъ, въ этомъ „образномъ“ и пластичномъ танцѣ участвовало все приглашенное общество.

Благодаря введенію „ассамблей“, танцы вошли въ число обязательныхъ предметовъ при воспитаніи молодежи. Петромъ былъ выписанъ изъ Данцига „мастеръ“ Яганъ Кунстъ, который обязанъ былъ обучать молодыхъ людей разнымъ искусствамъ, въ томъ числѣ и танцамъ. Такимъ образомъ, хореографическое искусство получило въ Россіи право гражданства.

Что же касается сценическихъ танцевъ, то эволюція ихъ происходила въ Россіи совершенно на подобіе того, какъ они развивались въ Италіи и во Франціи. Балета, въ томъ смыслѣ, какъ онъ понимается въ настоящее время, конечно не могло и быть потому, что и въ западной Европѣ балетомъ назывались пьесы съ діалогами, пѣніемъ и танцами.

Такого же рода зрѣлища давались и въ градѣ Петра почти въ теченіи всего XVIII вѣка. Изъ современныхъ хроникъ видно, что первые публичные, балетные спектакли устраивались въ специально выстроенномъ народномъ театрѣ въ Петроградѣ, у Зеленаго (нынѣ Полицейскаго) моста. Тутъ въ 1750 году, въ музыкальной комедіи съ плясками духовъ „Орфей въ аду“, сочиненія Ф. Фюршта выступали французскіе артисты Жюльетта и Эрнестъ, которые потѣшали публику своими танцами.

Гастроли французскихъ артистовъ по разнымъ городамъ Европы, какъ мы уже говорили, были обычнымъ явленіемъ въ XVIII вѣкѣ; потому, вполне естественно было пребываніе въ Петроградѣ и Жюльетты съ Эрнестомъ. Пріѣхавши въ Петроградъ, они не ошиблись въ расчетъ и имѣли хорошій успѣхъ. Спектакли въ новомъ театрѣ давались

не долго и уже въ 1731 году этотъ театръ былъ закрытъ.

Сильный толчокъ хореографическому искусству былъ данъ въ царствованіе Анны Іоанновны. На вновь устроенныхъ сценахъ при Зимнемъ дворцѣ и въ Лѣтнемъ саду, по приказу любившей развлечения императрицы, начали „представлять итальянскія“ интермедіи съ балетомъ, въ которомъ танцовали кадеты сухопутнаго корпуса (нынѣ Павловское училище). Изъ нихъ лучшимъ танцовщикомъ былъ кадетъ Чоглоковъ



(Рис. 5).

(Рис. 4). Въ это время появились нѣсколько иностранныхъ капельмейстеровъ: Ринальди (Фузано), Ланде и Лебрень. Фузано, между прочимъ, въ 1786 году поставилъ на придворномъ театрѣ „презрядную и богатую оперу „Сила любви и ненависти“, а при ней балетъ, о которомъ появилась въ роялти первая напечатанная рецензія. По словамъ рецензента, „танцовальщики и танцовальщицы въ своемъ танцованіи дѣлали шапжъ и ревию...“. Въ балетѣ „Сила любви“, въ тан-



(Рис. 6).



(Рис. 7).

Пляска „Бычокъ“. (Изъ соб. лубоч. к. Ровинскаго).

цахъ „наилучше себя показали“ Дж. Фузано и другая мастерица А. Константино, также мастера Д. Брунони и Тези.

Не смотря на появленіе въ Петроградѣ иностранныхъ танцевъ, императрица Анна Іоанновна, во время придворныхъ веселостей на масляницѣ, все таки любила приглашать во дворецъ гвардейскихъ унтеръ офицеровъ съ молодыми ихъ женами, дабы имѣть удовольствіе видѣть ихъ танцующими *русскіе* танцы. Съ ними танцевали и придворные кавалеры. Изъ лубочныхъ картинокъ того времени (рис. 5, 6 и 7) видно, что танцами этими были очевидно „бычекъ“ (онъ же „тренакъ“ и камаринская), которые плясались съ разными „вывертами“ въ присядку съ выворачиваніемъ и „сгибаніемъ колѣнъ“. Это очень тѣшило какъ императрицу, такъ и ея приближенныхъ.

Не долго, однако, въ стѣнахъ дворца „пахло русскимъ духомъ“. Иностранщина вытѣснила и эти послѣднія потуги руссификаціи хореографіи.

Послѣ Фузано, въ Петроградъ прибылъ Ланде, оказавшій въ Россіи значительную услугу въ дѣлѣ развитія перенесенной съ запада хореографіи.

Онъ обучалъ кадетъ танцамъ и составилъ кордебалетъ изъ учениковъ собственной своей школы. Пользуясь покровительствомъ всемогущаго временщика Бирона, Ланде обратился съ просьбою ввѣрить ему двѣнадцать русскихъ мальчиковъ и дѣвочекъ для составленія балетовъ и театральныхъ танцевъ комическаго и серьезнаго характера. Разрѣшеніе было дано, и такимъ образомъ въ верхнихъ апартаментахъ Зимняго дворца была устроена официальная танцевальная школа.

При вступленіи на престолъ Елизаветы Петровны былъ снова выписанъ ея бывшій учитель танцованія Ринальди (Фузано), которому поручено было для параднаго, по случаю коронаціи императрицы, спектакля въ Москвѣ къ оперѣ „Титово милосердіе“ поставить прологъ и балетъ. Ему было дано очень пространное символическое заглавіе: „Радость народа о явленіи Астрей на російскомъ горизонтѣ и о возстановленіи златаго времени“. Прологъ былъ написанъ Штелинымъ, оставившимъ интересную хроніку того времени, составляющую едва-ли не единственный источникъ, изъ котораго черпали матеріалъ всѣ позднѣйшіе лѣтописцы русскаго театра. Участвовали въ этомъ балетѣ Чоглоковы, Елизавета Бѣлоградская, Авдотья Тимофѣева, Акинья Сергѣева. Изъ нихъ выдѣлялась послѣдняя, которая нерѣдко замѣняла Фузано въ главныхъ ея роляхъ.

Императрица была представлена въ этомъ аллегорическомъ балетѣ въ лицѣ богини „Астрей“, роль которой исполняла жена Фузано. Въ числѣ другихъ дѣйствующихъ были семь добродѣтелей: Справедливость, Мужество, Человѣколюбіе, Великодушіе, Милость, Любовь и Постоянство.

На сколько сильно было въ ту эпоху пристрастіе ко всему иноземному, можно судить по слогу одного современника, который писалъ, что пьеса эта давалась „въ изъясненіе милосердыхъ квалитетовъ ея величества и что въ ней репрезентировалась исторія о Титѣ императорѣ Римскомъ и составленной на него конжюраціи“ и пр. Постановка вполне соответствовала подобнымъ постановкамъ, издавна утвердившимся при французскомъ дворѣ.

Иностранцамъ отдавалось во всемъ предпочтеніе. Имъ платили болѣе значительное жалованье, чѣмъ русскимъ. „Танцевальщица“ Фузано получала 1200 руб. въ годъ, а Акс. Сергѣева 350 руб., не смотря на то, что по свойству своего таланта обѣ артистки были равными. Въ то время въ Россіи царство женщинъ въ хореографическомъ мірѣ не наступало еще и „танцевальщицы“ оплачивались лучше, чѣмъ балерины.

Въ 1745 году при дворѣ была поставлена опера-балетъ „Сципіонъ“. Постройка этого зрѣлища была сдѣлана совершенно сходно съ пьесами того времени, даваемыми и во Франціи при дворѣ Людовика XV. Обыкновенно восхвалялись добродѣтели сильныхъ міра; танцы же подъ названіемъ балетовъ составляли вводный элементъ, не имѣвшій частую никакого отношенія къ содержанію главной пьесы. Такъ, между прочимъ, въ

пьесѣ „Сципіонъ“ былъ вставленъ балетъ соч. Фузано „Амуръ и Психея“, интересная афиша котораго приведена нѣкоторыми лицами, давшими очеркъ развитія театра въ Россіи: Психея—Фузано, Венера—Аксинья, Купидо—Лебрентъ, Гименъ—Авдотья, Аполло—Афонасій, Панъ—Джузенне Фабіани, Граціи—Мадамъ Коломбо, Наталья и Аграфена *).

Изъ афиши этой не трудно усмотрѣть, что къ русскимъ артистамъ сравнительно съ иностранными „мадамами“ относились полупрезрительно. Ихъ называли не по фамиліямъ, а просто по именамъ, совершенно одинаково, какъ помѣщики называли своихъ крѣпостныхъ.

Введенію танцевальнаго искусства много способствовалъ прозванный современниками „знаменитымъ“ балетмейстеръ, французъ Ланде, замѣнившій Фузано, который не сумѣлъ угодить времени Бирону.

Ланде получилъ званіе придворнаго балетмейстера и изъ воспитанниковъ созданнаго театральнаго, балетнаго училища сформировалъ балетную труппу, въ которой выдѣлялись его ученики: Тимошка Бубликовъ, Афонасій Топорковъ, Авдотья Тимофѣева, Зорина и др.

Наконецъ, при Императрицѣ Елизаветѣ, балетные спектакли сдѣлались доступны и публикѣ. У Лѣтняго сада открылся общественный, платный театръ, на которомъ хореграфическому искусству было отведено видное мѣсто и оно сдѣлалось достояніемъ не одного привилегированнаго общества, но и всѣхъ широкихъ слоевъ публики. Распорядителемъ театра былъ сдѣланъ балетный артистъ Локателли. Въ составъ его труппы вошли Либеръ, Сакки, Беллюци, Андриана и другіе. Особеннымъ успѣхомъ пользовалась танцовщица Сакки, мужъ которой сочинялъ балеты совместно съ директоромъ Локателли. Изъ поставленныхъ ими балетовъ извѣстны „Орфей и Евридика“, „Аполлонъ и Дафна“, „Похищеніе Прозерпины“, „Амуръ и Психея“ и друг.



Маскарадъ при Елизаветѣ Петровнѣ.

(Рис. 8).

Изъ этого перечня балетовъ видно, что хореграфическій репертуаръ половины XVIII вѣка былъ въ Россіи совершенно тождествененъ съ балетнымъ репертуаромъ западной Европы. И въ Петроградѣ сюжеты черпались непосредственно изъ античнаго міра и греческой мифологіи; искусство облеклось въ тѣ же художественныя формы, какъ и въ западной Европѣ. И это вполне понятно, потому что Локателли переносилъ на русскую сцену иностранный, вполне готовый репертуаръ, дѣлая въ немъ, вѣроятно, только небольшія измѣненія, сообразуясь съ мѣстными требованіями, а также считаясь съ качествомъ балетнаго персонала.

Кромѣ иностранныхъ „дансершъ“, въ эту эпоху были извѣстны еще русскія „танцовальщицы“ Тимофѣева, Михайлова, Афанасьева, Федорова и танцовальщики Кирилловъ, Афанасьевъ и Васильевъ. Иноземцы пріѣзжіе въ Петроградъ увѣряли, что въ искусствѣ танцевальномъ они отдавали предпочтеніе русскимъ танцовщицамъ. Вообще

*) Аксинья—Баскакова, Авдотья—Тимофѣева, Афонасій—Топорковъ, Наталья—Сергѣева, Аграфена—Иванова.

хореографія была въ то время уже въ значительномъ „авантатѣ“, но о свойствѣ талантовъ балетныхъ артистовъ все таки свѣдѣнія были очень скудны. Въ напечатанныхъ въ „Вѣдомостяхъ“ отчетахъ о спектакляхъ помѣщались однѣ общія фразы. Писали только, что „такая-то танцовщица оказала рѣдкое проворство, а зрители часто повторяемымъ біеніемъ въ ладоши засвидѣтельствовали, сколько она достойна похвалы“.

Уже въ это далекое отъ насъ время, въ только что народившемся театрѣ, образовались двѣ партіи зрителей. Одна изъ нихъ поощряла Либеру Сакки, а другая Беллючи. Соперничество партій выразилось „хлопаніемъ“ до того усерднымъ, что у хлональщиковъ распухали руки. Во избѣжаніе боли отъ хлопанья, придумали замѣнить ладоши деревянными дощечками, съ которыми и являлись въ театрѣ. Ударяя эти дощечки одну о другую, производили шумъ еще большій, чѣмъ „плесканіе руками“.



(Изъ собр. лубоч. к. Ровинскаго).

(Рис. 9).

Послѣ Локателли балетомъ завѣдывалъ очень талантливый балетмейстеръ Гильфердингъ. Хореографъ этотъ составилъ себѣ крупное имя въ Вѣнѣ. Слава о немъ дошла до императрицы, по просьбѣ которой артистъ этотъ былъ откомандированъ вѣнскимъ дворомъ въ Петроградъ „для улучшенія Петербургскаго балета и введенія въ немъ вкуса“.

Труды новаго балетмейстера увѣнчались успѣхомъ. При посредствѣ приглашенныхъ имъ артистовъ Сантини, Убри, Меркуръ, Парадись и др., балеты приняли новое направленіе. Французскіе салонные танцы, перенесенные на сцену, стали уступать мѣсто французскому классическому танцу, техника котораго успѣшно развивалась въ танцевальномъ училищѣ. Кромѣ того, этотъ неутомимый хореографъ усовершенствовалъ въ значительной степени русскихъ балетныхъ артистовъ. Въ періодъ его пребыванія въ Пе-

Петроградѣ совершился довольно рѣзкій переломъ въ постановкѣ балетовъ. Гильфельдингъ ввелъ въ балетъ совершенно новый элементъ—деревенскія веселости, національные и „характерные“ танцы съ разными аксессуарами. Отъ этихъ послѣднихъ получили названія и поставленные Гильфердингомъ отдѣльные танцы (называемые въ то время „балетами“) съ деревяшками, т. е. въ деревянныхъ башмакахъ, „со змѣю“, съ зайцемъ, оленемъ и пр. Его пребываніе въ Петроградѣ было какъ бы переходнымъ временемъ къ эпохѣ Дидло, окончательно измѣнившаго общій характеръ балетныхъ представленій. Гильфердингъ поставилъ въ Петроградѣ множество вставныхъ балетовъ разнообразнаго содержанія, приуроченныхъ къ лирическому репертуару русскихъ поэтовъ и композиторовъ. Между прочимъ, онъ сочинилъ танцы къ прологу „Новые лавры“, написанному Сумароковымъ по поводу „преславной побѣды, одержанной россійскимъ войскомъ при Франкфуртѣ“. Тотъ же Сумароковъ написалъ программу для поставленнаго имъ большого балета „Прибѣжище Добродѣтели“. Лучшимъ балетомъ Гильфердинга считается „Побѣда Флоры надъ Бореемъ“ (1760 г.).

Во время царствованія императрицы Елизаветы Петровны, хореграфія въ Россіи вступила въ періодъ быстрого развитія. Это слѣдуетъ приписать особенной любви императрицы къ этому искусству. Она сама очень любила это развлеченіе и слыха за „совершеннѣйшую своего времени танцовщицу“, нерѣдко въ придворныхъ маскарадахъ танцевала за мужчину, наряжаясь въ мужское платье (Рис. 8).

Къ концу царствованія Императрицы Елизаветы балетные спектакли продолжались и въ сухопутномъ шляхетскомъ корпусѣ. Кадеты въ особо выстроенномъ въ саду амфитеатрѣ давали цѣльные балеты, подъ руководствомъ особо приставленныхъ французовъ танцмейстеровъ. Танцы считались основаніемъ „добраго воспитанія“. Умѣніе хорошо танцевать ставилось въ заслугу выпускаемымъ изъ корпуса офицерамъ и въ послужные списки вносилось умѣніе танцевать.

О хореграфіи при Елизаветѣ Петровнѣ сохранилась интересная лубочная картина того времени (собраніе кар. Ровинскаго), изображающая одинъ изъ танцевъ, исполненныхъ при дворѣ (или матрадуръ, или гавотъ, или менуэтъ). На рисункѣ этомъ *) изображена танцующая Арина (рис. 9), Арлекинъ, Панталонъ и проч., вѣроятно изъ нѣмецкой труппы-буффъ Гильфердинга.



*) Верхняя часть лубочной картины составляетъ почти точную копію съ рисунка художника Казло, жившаго въ началѣ XVII вѣка. Этотъ рисунокъ воспроизведенъ нами во II томѣ нашего изданія на стр. 147.



2.

Танцы при Екатеринѣ Великой.—Покровительство балету.—Балетмейстеры Гильфердингъ, Анжіолини.—Иностранное засилье въ искусствѣ.—Русскія танцовщицы Аннушка и Лепушка, Настенька Бирилева, Лепикъ.—Учрежденіе танцевальной школы.—Балетъ при Павлѣ I.—Французскіе артисты Огюсть и Шевалье.—Балетмейстеръ Вальберхъ (Лысого-ровъ).—Жалованье балетнымъ артистамъ.—Предпочтеніе иностранцамъ.



ВЪ ВОЦАРЕНІЕМЪ Императрицы Екатерины II количество театровъ въ Петроградѣ увеличилось, а съ тѣмъ вмѣстѣ увеличилось и число балетныхъ спектаклей.

Гильфердингъ оставался въ Петроградѣ до 1765 года. Передъ его отъѣздомъ въ новомъ Зимнемъ дворцѣ былъ (1764 г.) выстроенъ Эрмитажный театръ. Въ день открытія этого театра танцоръ и балетмейстеръ Гранже поставилъ балетъ „Ацисъ и Галатея“. Въ немъ принимали участіе придворныя, знатныя лица. Особенно талантливы были княжны Хованскія, Олсуфьева, Шереметева. Изъ среды ихъ выдѣлялся отрокъ, великій князь Павелъ Петровичъ, который въ балетѣ „Галатея и Ацисъ“ исполнялъ роль Гименея. Мнѣнія о талантѣ Павла I были различны. По словамъ однихъ современниковъ, будущій Императоръ Павелъ „удивилъ зрителей своими благородными танцами“. Воспитатель же его Панинъ находилъ, что великій князь „выступалъ очень на солдатскую стать“.

Императрица Екатерина оказывала особое вниманіе балету и старалась поставить его на такую же высоту, какъ и въ Парижѣ. Желанію ея пригласить лучшихъ танцовщиковъ и танцовщицъ изъ столицы Франціи не суждено было осуществиться. На мѣсто уѣхавшаго Гильфердинга, по его рекомендаціи, балетмейстеромъ былъ приглашенъ пользовавшійся большимъ успѣхомъ въ Вѣнѣ балетмейстеръ, итальянецъ Анжіолини, который, какъ мы уже имѣли случай говорить, старался опровергнуть славу Поверра, утверждая, что принципы знаменитаго хореографа-реформатора были раньше его примѣнены

на балету Гильфердингомъ. Характеристика талантовъ обоихъ балетмейстеровъ, Гильфердинга и Аняжіоллини, была уже нами сдѣлана во второмъ томѣ нашего труда, потому ограниченное описаніе ихъ дѣятельности только въ Петроградѣ. Къ заслугамъ Аняжіоллини можно отнести то, что онъ старался не только облагородить въ Россіи танцевальное искусство, но занялся также и русскими національными танцами, которые были введены имъ не только на придворныхъ балахъ, но и на сценѣ. Это явленіе очень характерно. Въ то время, какъ русскіе старались вводить все чужеземное, иностранецъ Аняжіоллини стремился къ прославленію „русскаго“; но произведенные имъ опыты русификаціи балета оказались безплодными. Иностранное вліяніе было такъ велико, что западные образцы брали верхъ надо всѣмъ русскимъ и балетмейстеры, по неволѣ, возвращались къ ренетуару съ сюжетами, преимущественно взятыми изъ эллинскаго міа.

Благодаря нѣмецкому засилію, изъ высшихъ сферъ шли приказы даже о переименованіи русскихъ фамилій въ нѣмецкія. Такъ, русскій танцовщикъ Лѣсоговъ былъ переименованъ въ Вальберха (лѣсъ—вальдъ, гора—бергъ).

Аняжіоллини принадлежитъ цѣлый рядъ балетовъ, имѣвшихъ несомнѣнный успѣхъ. Онъ дебютировалъ героическимъ балетомъ „Оставленная Дидона“ и сразу сдѣлался любимцемъ публики. Въ этомъ произведеніи было поставлено невиданное до того времени зрѣлище. На сценѣ горѣлъ разрушенный Карфагенъ. Это произвело необыкновенное впечатлѣніе. Изъ другихъ его балетовъ оригиналенъ „Побѣжденное Предразсужденіе“, поставленный по поводу того, что императрица, вопреки установившагося въ обществѣ „предразсужденія“, привила себѣ осну.

Аняжіоллини служилъ въ Петроградѣ четыре года, получая 4000 руб. въ годъ. За время пребыванія его главнымъ балетмейстеромъ ставили еще балеты Гранже, Парадизъ—танцовщикъ изъ труппы Гильфердинга и Невиль. Изъ прилагаемаго перечня поставленныхъ этими балетмейстерами произведеній видно, что хореграфы эти ограничивались сюжетами, взятыми изъ міаологии, или же ставили веселые комическіе балеты, въ которыхъ выводились на сцену французскіе пейзажи, исполнявшіе свои національные танцы. Русскіе же по прежнему были въ загоу.

Послѣ увольненія Аняжіоллини на пенсію, его мѣсто занялъ очень посредственный танцовщикъ Канціони.

Въ это время въ высшихъ театральныхъ сферахъ начали сознать, что въ балетѣ слѣдуетъ обходиться одними только русскими силами; потому итальянца Канціони пригласили учителемъ танцевъ (1784 г.), какъ человѣка соединяющаго въ себѣ „нужные таланты для довершенія воспитанниковъ въ танцованіи и постановленія оныхъ въ такое положеніе, чтобы они могли замѣнить чужестранныхъ“.

Канціони замѣнилъ Аняжіоллини и имъ поставлены балеты „Аріадна и Бахусъ“, „Притворно глухая“ (1790 г.) и „Пирама и Тизба“ (1791 г.), имѣвшій значительный успѣхъ, исключительно благодаря сложной и богатой постановкѣ; при этомъ, балетмейстеръ во всемъ слѣдовалъ по рутиннымъ стопамъ своихъ предшественниковъ. Онъ не выходилъ изъ предѣловъ установленныхъ до него сценическихъ условій.

Во время царствованія императрицы Екатерины Великой, балетный персоналъ состоялъ изъ артистовъ иностранныхъ и русскихъ, получившихъ хореграфическое образованіе въ петроградскомъ танцевальномъ училищѣ.

Въ 1763 году были императрицею утверждены штаты балета, на содержаніе котораго было ассигновано 24.100 руб. Составъ труппы былъ слѣдующій: 1 балетмейстеръ, 4 танцовщика—1 серьезный, 1 первый комическій, 1 деми-карактера, 1 ба-комикъ, 4 танцовщицы—1 серьезная, 1 первая комическая, 1 деми-карактера, 1 ба-комикъ, составляющихъ фигуру 12 танцовщиковъ, 12 танцовщицъ, маленькихъ учениковъ и ученицъ 8. Кромѣ того, ежегодно отпускалось изъ экономическихъ суммъ 12 тысячъ на постановку 1-хъ большихъ балетовъ.

Для иностранокъ дѣлались постоянныя исключенія. Имъ давалось содержаніе не по штату, а по соглашенію; для нихъ нормальное жалованье не имѣло никакого значенія и иностранные артисты или, какъ ихъ официально называли, „плясуны“, получали оклады тысячные; русскіе же довольствовались сотнями рублей.

Въ этотъ періодъ танцовавшія разновременно г-жи Сантини, Меркуръ, ла Пріеръ, Невиль, Росси, Питю, Фузи составляли женскій персоналъ. Пользовалась особенною любовью публики только Сантини Убри, которой за заслуги дана была пенсія въ 1000 руб. Какъ первая танцовщица (1766 г.) она получала 3050 руб. въ годъ. Недурно танцевала итальянка Меркуръ-Пратео (съ 1758 по 1778 г.), получая ежегодно по 2000 руб. Иностранными танцовщиками были Канціони, Лепикъ и Розетти. Изъ нихъ Лепикъ, бывшій ученикъ Новерра, обладалъ громаднымъ талантомъ и пользовался извѣстностью во всей Европѣ. Это былъ дѣйствительно изящный танцовщикъ съ правильно классическою школою *). Прибылъ онъ въ Петроградъ съ вполне установившеюся репутаціей первокласснаго танцовщика. Сравнительно съ другими балетными артистами онъ получалъ громадное жалованье—6500 рублей.

Курьезно, что въ 1796 году Лепику, въ видѣ награды, была дана въ постоянное безденежное пользованіе ложа 3-го яруса.

Изъ поставленныхъ имъ балетовъ пользовались успѣхомъ „Прекрасная Арсена“ (1791 г.) и „Амуръ и Пенхей“ (1793 г.).

Съ не меньшимъ чѣмъ иноземцы успѣхомъ подвизались и русскіе артисты. Изъ нихъ въ ту эпоху была особенно извѣстна танцовщица Бирилева, которую современники „изъ извѣстности“ называли просто Настенькой. По словамъ оставившихъ записки современниковъ, Бирилева была „воплощеніемъ граціи“. Къ сожалѣнію не долго украшала она балетную сцену. Черезъ два года послѣ своего дебюта, она „увяла цвѣткомъ“. Не смотря на выдающійся успѣхъ этой юной артистки, она получала жалованья 1300 руб., 20 сажень дровъ, квартирныя деньги и 10 руб. въ мѣсяцъ на чулки и башмаки. Кромѣ этой первоклассной артистки пользовались успѣхомъ Аннушка Пономарева и Каратыгина, извѣстная просто подъ именемъ Ленушки, Катерина Баранова, отлично исполнявшая русскую пляску, Марья Колумбова. Изъ мужского персонала съ честью соперничали съ иностранцами прославленная русская знаменитость, танцовщикъ Тимофей Вубликовъ, котораго посылали на два года за границу „для лучшаго танцованія обученія“; онъ былъ уволенъ за неадаптованность въ 1785 году, съ пенсіей 1500 рублей, Лѣсогоровъ, переименованный въ Вальберха, Гладышевъ, Балашовъ и др.

Къ концу царствованія Екатерины II, балериной была итальянка Росси, пользовавшаяся извѣстностью и на многихъ европейскихъ сценахъ. Одновременно съ нею танцевала *Екатерина Чіанфанелли* (1785 г.), съ которой былъ заключенъ интересный контрактъ. Она приглашена на первыя роли серьезной танцовщицы, за исключеніемъ только спектаклей, когда танцуетъ г-жа Росси; тогда она обязана занимать мѣсто второй танцовщицы. Вмѣстѣ съ нею приглашенъ былъ *Чіанфанелли*—танцовщикъ менцо-карактера, также съ условіемъ, чтобы занималъ амплуа второго танцовщика, когда въ балетѣ участвовалъ Лепикъ. Ее смѣнила безцвѣтная по таланту французженка Роза Колпнеттъ, которая соперничала съ Настенькой Бирилевой, но публика отдавала предпочтеніе родной русской балеринѣ.

Послѣ Канціони, въ концѣ царствованія Великой Императрицы, балетмейстеромъ былъ танцовщикъ Лепикъ, который поставилъ цѣлый рядъ балетовъ какъ при дворѣ, такъ и въ казенномъ каменномъ театрѣ. Наибольшій успѣхъ имѣли его произведенія изъ античнаго міра „Смерть Геркулеса“, „Александръ и Кампасна“ и аполлопитическій балетъ съ вѣчно юнымъ, неуязвимымъ и многократно использованнымъ сюжетомъ

*) О характерѣ танцевъ Лепика мы уже говорили въ III томѣ.

„Амуръ и Психея“. Во всѣхъ балетахъ Лепика на первомъ планѣ выдвигалась его жена Гертруда Росси.

Мужской и женскій балетный персоналъ, въ это время, состоялъ преимущественно изъ итальянскихъ посредственностей. Въ числѣ русскихъ значились: сестры Вальберхъ и танцовщицы Вальберхъ, Балашовъ, Ерошкинъ.

Въ эпоху Екатерины, благодаря учрежденію театральной школы, получившей прочную организацію въ 1779 году, хореграфія заняла въ Петроградѣ такое же почетное мѣсто, какъ и другіе роды сценическаго искусства. Школа была устроена по образцу Парижскаго танцовальнаго училища; преподавателями приглашались иностранцы, танцмейстеры, которые при обученіи руководствовались французскою классическою грамматикой и такимъ образомъ поставили хореграфическое образованіе на твердую почву, подражая во всемъ лучшимъ иноземнымъ представителямъ искусства. При такихъ условіяхъ, всякія попытки русифицировать балетъ оставались безплодными. Приѣзжіе балетмейстеры пользовались прекрасно подготовленнымъ въ русской театральной школѣ матеріаломъ и ставили балеты, преимущественно перенесенные ими съ другихъ европейскихъ сценъ и выдаваемые ими за плоды собственнаго творчества. Въ числѣ такихъ балетовъ можно назвать „Медею и Изона“, „Дидону“, „Дезертеръ“ и многіе другіе. Самостоятельно-новаго ничего не ставилось.

Съ воцареніемъ императора Павла, балетъ остановился въ своемъ развитіи, не смотря на то, что талантливыхъ исполнителей было достаточно. Но искусство застыло, потому что во главѣ труппы стоялъ бездарный балетмейстеръ Шевалье, понавіи въ Петроградѣ, благодаря вліянію своей красавицы жены, французской артистки Шевалье, бывшей фавориткой всевѣднлаго Кутайсова. Это былъ хвастуиъ, лишенный вкуса и таланта. Всѣ его балеты, хотя и отличались роскошью обстановки, на которую денегъ не жалѣли, но внутренняго содержанія они не имѣли. Тоже можно сказать и про танцы, которые были совершенно безцвѣтны.

Шевалье былъ одновременно танцовщикомъ и балетмейстеромъ. Съ нимъ въ 1799 году былъ заключенъ контрактъ съ окладомъ въ 4000 рублей; при этомъ Высочайшимъ указомъ Шевалье былъ назначенъ „отнынѣ впредь на всегда быть сочинителемъ балетовъ“. Его баловали, очевидно, не за талантъ, а по протекціи. Расположеніе къ нему дошло до того, что въ 1801 году, на поѣздку въ Парижъ, ему было дано 2000 рублей. Имъ поставлены балеты „Похищеніе“, „Гастонъ де Фоа“, „Деревенская геронія“. Балетмейстеру Шевалье оказывалось такое довѣріе, что на постановку „Гастона де Фоа“, директоръ Нарышкинъ отдалъ спеціальныи приказъ „отпускать все требуемое имъ (Шевалье) безъ остановки“. Другой директоръ Елагинъ предписывалъ письменно (1799 г.), для балета Шевалье „приложить все возможное стараніе, чтобы декораций кончены были какъ наилучше и наискорѣе. Желательно, чтобы они превзошли красотой и богатствомъ все что мы видѣли до сихъ поръ“...

Не смотря, однако, на роскошь постановки, произведенія покровительствуемаго Шевалье успѣха не имѣли.

Упадокъ балета былъ, впрочемъ, не особенно замѣтенъ, благодаря тому, что изрѣдка ставились балеты Лепика и, кромѣ того, въ помощь Шевалье былъ приглашенъ даровитый артистъ Парижской Оперы, Огюстъ Нуаро, пользовавшійся большимъ успѣхомъ не только какъ классическій танцовщикъ, но и какъ исполнитель русскихъ плясокъ. Онъ же былъ преподавателемъ танцевъ будущаго императора Александра I.

Особенно много балетовъ самаго разнообразнаго характера было поставлено въ 1789 году. Очевидно, балетъ въ это время былъ въ большомъ „фаворѣ“. Одною изъ главныхъ приманокъ для публики былъ фейерверкъ, которымъ заканчивались многіе балеты.

При Павлѣ Петровичѣ балетные спектакли въ Большомъ театрѣ начинались въ 5 часовъ вечера и кончались не позже восьми часовъ. Даже и въ „покровительствѣ“ хо-

реграфин сказалась любовь императора къ военнымъ эзерциціямъ. По его желанію, балетный персоналъ обязанъ былъ присутствовать на всѣхъ парадахъ и на военныхъ смотрахъ. Это распоряженіе было сдѣлано съ цѣлью, чтобы балетные артисты „поучались“, совершая на сценѣ разныя военныя эволюціи. Къ концу царствованія императора Павла, въ балетной труппѣ состояли Азаричевская, Настенька Бирилева, Манна Грекова и начинавшая свою карьеру Колосова, на хореографическое образованіе которой обратилъ особенное вниманіе самъ императоръ. Дирекція особенно цѣнила Настеньку Бирилеву. Ей было положено содержаніе выше штатнаго. Она получала 1300 рублей въ годъ. Кромѣ того, на башмаки и чулки 10 руб. въ мѣсяцъ.

Въ 1800 году не въ мѣру облагодѣтельствованный Шевалье оставилъ службу и мѣсто балетмейстера занялъ Вальберхъ-Мѣсогоровъ. О дарованіи Вальберха мнѣнія современниковъ раздѣлились. Утверждали, что онъ былъ прекраснымъ танцовщикомъ, что во время заграничной командировки на глядѣлся прекрасныхъ образцовъ, которые имъ перенесены на русскую сцену. Особенно отличался онъ какъ исполнитель въ балетахъ „Оракулъ“, „Дезертеръ“ и друг.

Правы балетныхъ артистовъ того времени были не особенно строги. Довольно легкомысленнымъ поведеніемъ отличались фигуранты. Объ одномъ изъ нихъ, Абрамовъ (1790 г.) значится, что онъ былъ взятъ полиціей подъ стражу за то, что былъ въ трактирѣ „безчувственно пьянымъ“, дрался и творилъ неблаговидные поступки. Другой, недурной танцовщикъ Балановъ былъ уволенъ отъ службы за „нерадѣніе“.

Какъ ни снисходителенъ былъ балетмейстеръ Вальберхъ къ грѣхамъ своихъ товарищей, но онъ зачастую, по требованію начальства, вынужденъ былъ писать рапорты о нерадѣніи къ службѣ фигурантовъ. Между прочимъ, курьезно его донесеніе въ 1799 году: „Во исполненіе *предписанія*, получен-



(Рис. 10).

наго мною изъ конторы, имѣю честь донести, что фигурантъ Толстопятовъ, будучи одержимъ болѣзью, вмѣсто того, чтобы стараться объ исцѣленіи, предаваясь распутству, не бываетъ дома, когда докторъ приходитъ для освидѣтельствованія; наконецъ, дошелъ до того, что промоталъ съ себя все. Усиливаясь отъ невоздержанія болѣзни сдѣлала невозможнымъ жить съ нимъ вмѣстѣ товарищамъ его, по причинѣ духоты и зловонія“ и проч.

Въ постановкѣ танцевъ говорили, что Вальберхъ былъ „не особенно искусенъ“.

Заканчивая краткій обзоръ движенія хореографинъ въ XVIII вѣкѣ, считаемъ необходимымъ указать, что въ Россіи танцевальное искусство нашло себѣ пріютъ не на одной

только привилегированной сценѣ. Танцевальныя труппы, особенно въ царствованіе Екатерины II, существовали у многихъ знатныхъ лицъ.

Персоналъ набирался изъ крѣпостныхъ дѣвокъ, которыя для утѣхи ихъ „владѣльцевъ“ превращались въ доморощенныхъ нимфъ. Балетныя труппы славились у многихъ помѣщиковъ, не жалѣвшихъ денегъ на эту художественную прихоть (Рис. 10).

Особенно красиво ставились балеты у Зорича, имѣвшаго балетную труппу въ Шкловѣ. Оттуда въ 1800 году въ Петроградъ было выписано „тансеровъ и тансорокъ“ всего четырнадцать человѣкъ. Во главѣ ихъ были Катерина Азаревичева, Анна Ласемовичева, Кирилль Скоробогатый, Евсей Полетика и др. Всѣ они были крѣпостные люди, графства Шкловскаго, принадлежавшаго генералъ-маіору Неранчичу, и были отправлены въ Петроградъ „по требованію театральной дирекціи и по выбору присланнаго отъ оной дирекціи господина балетмейстера Вальберха“. Поступили они на петроградскую сцену фигурантами. Лучшей изъ „тансорокъ“ Азаревичевой дали очень скромное жалованье 200 руб. въ годъ и „на постройку платья“ 20 руб. Оклады же другихъ артистовъ доходили до 140 руб.

При такихъ скудныхъ средствахъ должны были влечить свои дни русскіе балетные артисты въ концѣ XVIII вѣка; но и XIX столѣтіе, въ смыслѣ вознагражденія родныхъ талантовъ, не оказалось болѣе благопріятнымъ.



104788 29663

БАЛЕТЫ ВЪ РОССИИ.

1730—1799.

1730.—*„Орфей въ аду“*, музыкальная комедія съ плясками духовъ, соч. Франца Фюршта.

Спб., театръ у Зеленаго моста (нынѣ Политехническій).

1731.—*„Разрушеніе Вавилона“*, Балетъ.

Въ театрѣ у Зеленаго моста.

„Баба-Яга“, комедія-сказка съ пѣснями и танцами. Спб., Эрмитажнѣйшій театръ.

Гл. уч.: гр. Воронцова, Апраксина, Брюсъ, Шепелевъ, Струговщиковъ.

1736.—*„Сила любви и ненависти“* (La Forza del Amore e del Odio), опера-балетъ въ 3-хъ дѣйств., Антонио Ринальди (Фузано), муз. Франческо Арайя. Спб.

Въ празднованіе дня рожденія Императрицы Анны Іоанновны. Гл. уч.: Джулія Ринальди, Антонина Константины, Джузеппе Брунони, Тези.

1742.—*„Золотое яблоко на пирѣ боговъ или судъ Париса“*, балетъ Фузано. Москва.

Въ коронацію Императрицы Елизаветы Петровны.

— *„Радость народа о явленіи Астреи на российскомъ горизонтѣ и о возстановленіи златаго времени“*, аллегорическій балетъ Фузано съ прологомъ „La Russia offlita erі consolata“—Россія опечаленная и вновь утѣшенная, соч. Штелина, муз. Доменико даль'Огліо.

Москва. Театръ у Язуы для коронаціи Императрицы Елизаветы Петровны. Гл. уч.: Чеглоковъ, Елизавета Вѣлоградекая, Авдотья Тимофѣева, Аксинья Сергѣева.

1745.—*„Сципионъ“*, опера-балетъ Бонекки, танцы Фузано, музыка Франческо Арайя. Спб. Эрмитажнѣйшій театръ.

Парадный спектакль по случаю бракосочетанія Петра Теодоровича съ принцессою Екатериною Алексѣевною.

Гл. уч.: жена Фузано—Пейхей, Аксинья Баскакова—Венера, Томасъ Лебрентъ—Купидонъ. Другими дѣйствующими лицами были Три Граціи, Гименей, Аполлонъ, Панъ.

1757.—*„Орфей и Эвридика“*, балетъ Локателли и Сакко. Спб.

„IL RETIRA DEGLI DEI“, пастораль Локателли, балетъ Сакко. Спб. Придворный театръ.

1759.—*„Прибѣжище добродѣтели“*, драма-балетъ въ 5 д., Гильфердинга, по сюжету Сумарокова. Спб.

1760.—*„Побѣда Флоры надъ Бореемъ“*, балетъ Гильфердинга, муз. Старцера. Спб.

Гл. уч.: Гильфердингъ, Сантина Убри, супруги Меркуръ.

Въ шестидесятыхъ годахъ XVIII столѣтія поставлены были нѣсколько отдѣльных танцевъ-дивертисементовъ, названныхъ балетами, благодаря тому, что танцы эти имѣли опредѣленный смыслъ и соединены были съ пантомимой: „Ревнивый Фавнъ“, (соч. Гранже въ 1760 г.), балеты со змѣею (соч. Гранже), съ куклою (соч. Толато), съ мельницей (соч. Толато) и другіе.

1760.—*„Кораблекрушеніе и избавленіе отъ Эсхіонской неволи“*, бал. Пьера Гранже. Спб.

Возобновленъ 1830 г. съ постановкой Дидло.

„LE TRIPLE MARIAGE“, балетъ Гранже. Спб.

1762. — *„Ярбъ или Дидона и Эней“*, балетъ Лебрена. Спб.

1763.—*„Радостное возвращеніе къ Аркадскимъ пастухамъ и пастушкамъ богини весны“*, балетъ. Москва.

Для коронаціи Императрицы Екатерины II. Гл. уч.: графиня Синеръ, А. М. Воронцова, Л. П. Нарышкина, графъ П. А. Бутурлинъ.

1764. — „LA JALOUSIE VILLAGEOISE“ (Деревенская ревность), балетъ, муз. Невилля. Спб.

„Карлъ Великій“, опера-балетъ Лацарони, муз. Манфредини, танцы Гильфердинга. Спб.

Новый театръ въ Зимнемъ дворцѣ.

1765.—*„Синавъ и Труворъ“*, трагедія-балетъ. Спб.

— *„Галатей и Лисисъ“*, аллегорическій балетъ П. Гранже, для открытія Эрмитажнаго театра.

Гл. уч.: Цесаревичъ Павелъ Петровичъ, кн. М. В. Хованская, князевичи Олсуфьевъ, Шереметевъ.

Въ 1785 году давался въ Царскосельскомъ театрѣ.

1766. — *„Оставленная Дидона“*, героическій балетъ въ 3 д., Анжіюлинн. Спб.

1768.—*„Побѣжденное предразсужденіе“*, балетъ Анжіюлинн (Иосифа Канціани). Спб. (?).

1777. — *„Ахиллъ въ Циросъ“* (Achille a Scyros), опера-балетъ Метастазіо, музыка Похзіелло, балетъ Анжіюлинн. Спб. Придворный театръ.

Гл. уч.: Лефевръ, Бубликовъ, Розетти и г-жи Сонти, Александрова.

Возобновленъ въ 1789 году.

1780.—*„Волшебная школа“*, пантомимный балетъ въ 1-мъ дѣйствіи. Москва.

Для открытія Петровскаго театра.

1785.—*„Принужденный дуракъ“*, балетъ. Спб.

„Діабль а катръ“, балетъ. Спб.

„Метаморфозен“, балетъ. Спб.

„Музыкъ“, балетъ. Спб.

„Земля и Валькуръ“, балетъ. Спб.

— „Мартодонисъ“ (?), балетъ. Спб.

„Джіой“ (?), балетъ. Спб.

„Адонисъ, превращенный въ цвѣтокъ“. Спб.

Деревянный театръ.

1786.—*„Александръ и Камасна“*, балетъ. Спб.

Гл. уч.: Гертруда Лепикъ, 42 статиста, 2 сержанта и 19 мальчиковъ.

— *„Діана и Индіміонъ“*, балетъ. Спб.

„Какъ хотятъ“, балетъ. Спб.

„Калистръ изъ Кордовы“, балетъ. Спб.

Эрмитажный театръ.

— *„Тщетная предосторожность или Лиза и Колѣнъ“* (La Fille Mal Gardée), комическій балетъ въ 2 д., Доберваля, музыка П. Л. Гертеля-Бордо. Возобн. 1818. (Годъ перваго представленія этого балета въ Петербургѣ въ точности неизвѣстенъ).

Гл. уч.: супруги Вернаделли, Урбани. Спб. 1821 глх, дебютъ Кастильона, Петомина, Андре. Спб. 1848. Ф. Эльслеръ.

— *„Аннета и Любимъ“* (Annette et Lubin), балетъ въ 1 дѣйствіи. Спб.

1787.—*„Чувствованіе благотвореній“*, драма съ балетомъ. Тверь. 1787.

Въ честь присутствія И. И. В. В. Князей Александра и Константина Павловичей. Представленіе дано питомцами Тверскаго дворянскаго училища.

1787.—„Радость душеньки“, лирическая комедія, послѣдующая балетомъ въ 1 д. Спб.

Придворный театръ.

1789.—„Храбрый и смѣлый витязь Архидиичъ“ (Иванъ Царевичъ), опера-балетъ въ 5-ти д., муз. Э. Ван-журъ. Спб.

Каменный театръ.

„Аріана и Бахусъ“ (Ariam e Baces) балетъ въ 1 д., Иосифа Канціони, муз. Канони. Спб. 1789.

Каменный театръ.

— „Тамира и Терсисъ“, балетъ. Спб.

Деревянный театръ.

— „Торговля арапами“, балетъ. Спб.

„Мекемети“ (?), балетъ. Спб.

Въ деревянномъ театрѣ.

— „Мельникъ“, балетъ въ 3 д., Огюста Пуаро. Спб.

Деревянный театръ.

Гл. уч.: Гульгельми, Скалеси, Балашовъ и Колумбусъ.

Не сколокъ-ли это съ балета „Мельники“, соч. Блаша?

„Тютеръ дюне“, балетъ. Спб.

„Училище ревнивыхъ“, опера-балетъ въ 2 д., музыка А. Сальери. Спб.

Деревянный театръ.

„LA JEUNE INDIENNE“, балетъ. Спб.

— „Зеленикъ“, балетъ. Спб.

— „Любовь на Парнасъ“, балетъ. Спб.

Каменный театръ.

— „Своенравная пастушка“, (Бержеръ Каприціоза), балетъ. Спб.

Деревянный театръ.

— „Дезертеръ или женщина героиня“, балетъ. Спб.

Каменный театръ. Пост. Вальберха.

— „Рѣдкая вещь“ (Cose Rara), опера въ 2 д. съ хорами и балетомъ, муз. В. Мартена. Спб.

Деревянный театръ.

„L'AMOUR ET L'AMITIE“, балетъ. Спб.

— „Ванданжеръ“ (Vendengeur), балетъ. Спб.

1790.—„Бержеръ“ (пастушка), Спб. Балетъ Лешка.

„L'AMOUR VENGE“, балетъ. Спб.

„Донъ-Жуанъ“ (Don Giovanni), балетъ. Спб.

Деревянный театръ.

Поправился. Возобновленъ былъ неоднократно. При представленіяхъ сжигался фейерверкъ.

„Притворно-глухая“ (Falso Sordo), балетъ Иосифа Канціани въ 1 д. Спб.

Деревянный театръ.

— „Цыгане“, балетъ. Спб.

1791.—„Федулъ съ дѣтьми“, опера-балетъ въ 1 д., муз. Е. Фоміна. Спб.

Каменный театръ.

„Пирамъ и Тизба“, трагическій балетъ въ 5 д. Иосифа Канціани, постановка Вальберха, муз. Карло Канонио. Спб.

Каменный театръ.

Этотъ балетъ давали въ продолженіи десяти лѣтъ. Публикѣ нравились, благодаря роскошной постановкѣ. Участвовали 76 статистовъ, 2 сержанта и 5 мальчиковъ. Выводился „искусственный левъ“, котораго въ 1796 году исполнилъ фигурантъ Сычевъ, а впоследствии за особую плату капельдинеръ.

„Побѣжденные морскіе разбойники“, балетъ. Спб.

Деревянный театръ.

1794.—„Казакъ“ (Казакъ въ Лондонѣ), балетъ. Спб.

„Смѣшныя деревенскія приключенія“, балетъ. Спб.

— „Великодушное прощенье“, балетъ. Спб.

1795. „Дидона“ (Didone abbandonata).

Въ Каменномъ театрѣ.

Постановка была грандіозная. Объ этомъ балетѣ имѣется слѣдующая отмѣтка: принимали участіе 98 армейскихъ статистовъ, 4 сержанта, 3 конногвардейскихъ трубача, 4 преображенскихъ бубенника, хоръ пѣвчихъ и хоръ роговыхъ музыкантовъ. Кромѣ того, во время представленія на сценѣ сжигался фейерверкъ и выводилась живая лошадь и искусственный слонъ, на которомъ сидѣлъ мальчикъ.

1795.—„*Два маленьких савояра*“.
Въ каменномъ театрѣ.

Участвовали: К. Лепикъ и Гертруда Лепикъ.

„*Счастливое раскаяніе*“, балетъ. Спб.

Деревянный театръ.

— „*Прекрасная Арсена*“ (La belle Arsène), балетъ К. Лепика. Спб.

Каменный театръ.

Гл. уч.: Гертруда Лепикъ,

„*Три горбуна*“, балетъ. Спб.

Деревянный театръ.

„*Арлекинъ, покровительствующій феей*“, балетъ. Спб.

Деревянный театръ.

1796.—„*Борей*“, балетъ. Спб.

„*Солдатскія шутки*“, балетъ. Спб.

Деревянный театръ.

„*Амуръ и Психея*“, пантомимный балетъ Лепика. Спб.

Каменный театръ.

„*Пигмалионъ*“, въ 1 д., соч. Дюпора.

Въ деревянномъ театрѣ.

Между прочими принимали участіе 10 вольныхъ мальчиковъ, въ костюмахъ купидоновъ.

1797.—„*Кипроко*“, опера-балетъ. Павловскъ.

Неполнена вмѣстѣ съ каруселью.

„*Земира и Азаръ*“, комедія балетъ Мармонтеля.

Гатчина.

„*Медя и Язонъ*“, большой балетъ Лепика. Спб.

Каменный театръ.

Въ белефисъ Казаси. Гл. уч.: супруги Лепикъ, Бирилева.

Интересно, что „за напечатаніе программы на русскомъ и французскомъ языкахъ уплачено коллежскому ассесору Ивану Тредьяковскому 26 р. 83 к.“.

„*Адель де Поитъе*“, трагико-героическій балетъ въ 4 д. Новерра. Спб.

Эрмитажный театръ.

Гл. уч.: Гертруда Лепикъ. Кромѣ того, участвовали также 28 статистовъ „въ одеждѣ купидоновъ“.

1797.—„*AZEMIA*“, опера балетъ въ 3 д. Лашабосьера, муз. Dalayrac.

Гатчина.

Гл. уч.: Гульгельми, Гладышевъ.

„*Оракулъ*“, серьезный балетъ.

Въ Гатчинскомъ дворцовомъ театрѣ.

Участвовали: Бирилева, Тукманова, Гертруда Лепикъ, Вальберхъ, Лепикъ и воспит. Неелова.

1798.—„*Любовь Баярда*“ (Les amours de Bayard), балетъ Лепика. Спб.

Эрмитажный театръ.

Давался шесть разъ въ Эрмитажномъ театрѣ. Въ немъ принимали участіе 28 учениковъ Придворной Шпалерной Мануфактуры „въ одеждѣ купидоновъ“.

„*Своенравная трактирица*“, балетъ. Спб.

Каменный театръ.

— „*Армида*“, балетъ. Спб.

Эрмитажный театръ.

Монтировка потребовала крупныхъ затратъ.

„*Рауль Синяя борода*“ (Raoul Barbe Bleue), опера-балетъ въ 3 д. Седэна (Sedaine), муз. Гретри. Пост. Вальберхъ. Спб.

Эрмитажный театръ.

„*LA FESTA DEL VILLAGGIO*“ (Деревенскій праздникъ), опера-балетъ въ 2 д., муз. Мартини. Спб.

Эрмитажный театръ.

„*Андромеда*“, опера-балетъ, либретто Моретти. Спб.

Эрмитажный театръ.

„*Открытіе острова Каролины*“, балетъ. Спб.

Каменный театръ.

„*Пейзанъ Галанъ*“, балетъ. Спб.

Эрмитажный театръ.

— „*Торжество любви*“, балетъ. Спб.

— „*Три султани*“ (Les trois sultanes ou Soliman II), комедія въ 3 д. съ хорами и балетомъ, муз. Фовара. Спб.

Каменный театръ.

На русскомъ языкѣ. Раньше на французскомъ.

— „*Милосердный господинъ*“, балетъ. Спб.

1798. — „Обманчивая трактир-
щица“, балетъ. Спб.
Каменный театръ.

„Одному обѣщана, а другому
доставалась“ (Promis duré), диверти-
сементъ въ 1 д. Спб.
Каменный театръ.

„L'ENLEVEMENT“, балетъ въ
1 д. Шевалье. Спб.
Эрмитажный театръ.

„Жертвоприношеніе Амура“
(Offrande de l'amour), балетъ. Спб.
Каменный театръ.

1799. — „Праздникъ любви“, балетъ.
Спб.
Каменный театръ.

„Свадьба Тетисы“ (Les noces
de Thétis), балетъ.
Гатчина.

„Ошибки“, балетъ. Спб.
Каменный театръ.

1799 — „Счастливое кораблекру-
шеніе или американцы“, балетъ въ
1 д. Спб.

„Танкредъ“, балетъ, музыка В.
Мартена. Спб.

Сначала въ Эрмитажномъ театрѣ, а
затѣмъ перенесенъ въ казенный.

Гл. уч.: Гертруда Лепикъ, Лепикъ,
Вальберхъ.

Былъ поставленъ роскошно. Участво-
вали 112 статистовъ и 85 мальчиковъ При-
дворной Шпалерной Мануфактуры.

„Тетиса“ (L'arrivée de Thé-
tis), балетъ, музыка А. Париса (за-
ключеніемъ двухъ послѣднихъ ну-
меровъ). Спб.

— „Обманутые любовники“, ба-
летъ. Спб.

Каменный театръ.

„Новый Вертеръ“, балетъ, соч.
Вальберха, муз. Титова.

Въ каменномъ театрѣ. Имѣлъ значи-
тельный успѣхъ.





II.

XIX ВѢКЪ.

I.



Дѣленіе XIX вѣка на четыре періода.—Балеты Вальберха.—Эпоха Дидло. Новыя вѣянія.—Характеристика Дидло.—Дидло—преподаватель танцевъ.—Постановка его балетовъ.—Отсутствіе виртуозности.—Оцѣнка Дидло Пушкинымъ и Державинымъ.—Наружность Дидло и сварливый его характеръ.—Его ученики.—Танцовщикъ Дюпоръ.—Балерины: Данилова, Колосова, Иконниа, Истомина, Телешева.—Свойство таланта этихъ артистовъ.—Недостатки кордебалета.—Неожиданная отставка Дидло.

АЧАЛО XIX вѣка совпало съ началомъ новой эпохи въ исторіи хореграфическаго искусства въ Россіи. Все XVIII столѣтіе можно назвать какъ бы вступительнымъ его періодомъ. Искусство, пользуясь исключительно одними западными образцами, шло еще ощупью. Постепенно утверждалось въ Петроградѣ театральное училище. Воспитанные въ строго-классическихъ формахъ, пріѣзжіе въ Петроградъ французскіе танцовщики и учителя Лепикъ, Огюсть, впоследствии Дидло, Дюпоръ и другіе, какъ при постановкѣ балетовъ, такъ и при воспитаніи русскаго юношества съ успѣхомъ проводили принципы танцевъ, основанныхъ на правилахъ общепринятой хореграфической грамматики. Благодаря стараніямъ „французовъ“, бывшихъ весь XIX вѣкъ властелинами балетной сцены, петроградскій балетъ постепенно пріобрѣталъ ту всемірную славу, которою онъ пользуется и до настоящаго времени.

Весь девятнадцатый вѣкъ можно раздѣлить на четыре періода, послѣдовательно дополнявшихъ другъ друга.

Въ началѣ столѣтія былъ приглашенъ балетмейстеръ Дидло. Проникнутый идеями Поверра, хореграфъ этотъ сразу совершилъ въ Петроградѣ такія реформы, которыя поставили русскій балетъ на твердую почву. Съ его прибытіемъ балетъ сдѣлался вполнѣ самостоятельнымъ зрѣлищемъ. Въ смыслѣ изящества и красоты формъ онъ получилъ

прочныя неизблемыя начала, которыя неуклонно поддерживались его преемниками. Царствованіе Дидло съ его балетами, прототиномъ которыхъ было красивѣйшее его произведеніе „Зефиръ и Флора“, составило первый періодъ развитія пластическаго искусства въ Россіи. Въ это время широкое мѣсто отводилось античному міру и особенно эллинской мифологіи.

Ко второму періоду относится дѣятельность въ Петроградѣ балетмейстеровъ Перро и Титюса. Трудолюбивый, но мало талантливый Титюсъ, поставившій „Сильфиду“ и „Жизель“, ознакомилъ Петроградъ съ романтическимъ направленіемъ балетнаго искусства. Съ этимъ временемъ совпало приглашеніе въ столицу Россіи крупнѣйшихъ звѣздъ хореографин. Тальони, Ф. Эльслеръ, Гризи, Черрито, Феррарисъ поочередно украшали русскую балетную сцену. Пребываніе ихъ въ Петроградѣ оказало громадное вліяніе на развитіе балетнаго искусства въ русской столицѣ. Эти превосходныя представительницы техники и мимики служили идеальными образцами для воспитанницъ русскаго балетнаго разсадника и ученицы театральной школы, любясь ихъ танцами, невольно совершенствовались въ хореографическихъ познаніяхъ.

Что же касается балетмейстера Перро, то онъ своими осмысленными реально-фантастическими сюжетами развитъ въ обществѣ пониманіе истиннаго значенія сценическаго балетнаго искусства. При постановкѣ своихъ произведеній, онъ неуклонно держался правила, чтобы танцы были неразрывно связаны съ содержаніемъ балета. Такимъ образомъ, при Перро начало проявляться явное стремленіе создать изъ балетовъ серьезное зрѣлище съ драматическимъ содержаніемъ.

Къ третьему періоду относимъ одновременное пребываніе въ званіи балетмейстеровъ С. Леона и М. Петина. Затѣмъ, четвертый періодъ составляетъ большую часть второй половины XIX вѣка. Въ это время безраздѣльно властвовалъ въ балетѣ плодовитый Маріусъ Петина.





Балетмейстеръ Дидло.

(Рис. 11).



ПЕРВЫЙ ПЕРІОДЪ XIX ВѢКА.

1800 — 1831.



2.

ВЪ НАЧАЛѢ XIX вѣка балетмейстеромъ былъ Иванъ Вальберхъ, который сначала былъ танцовщикомъ, затѣмъ режиссеромъ и наконецъ балетмейстеромъ. На немъ отразилось вліяніе Новерра. Поставленные имъ балеты „Рауль—синяя борода“, „Вертеръ“ и другіе отличались драматическимъ интересомъ, но произведенія его, страдавшія отсутствіемъ красиво поставленныхъ танцевъ, успѣхомъ не пользовались. Это объясняется отчасти тѣмъ, что одновременно съ нимъ ставилъ балеты и всемірно прославленный балетмейстеръ Дидло. Сравненія были не въ пользу русскаго танцовщика.

Прибытіе Карла-Людвика Дидло въ Петроградъ дало сильнѣйшій толчокъ развитію хореографіи.

Одно только имя „Дидло“ выражало цѣлую эпоху. Онъ прибылъ въ Петроградъ (1802 г.) съ вполне установившеюся репутаціей талантливаго балетмейстера. Обучаясь въ Парижѣ у Доберваля, онъ былъ сподвижникомъ Новерра, завѣтамъ котораго строго слѣдовалъ въ продолженіи всей своей артистической карьеры. Въ главную заслугу ему можетъ быть поставлено то, что совместно съ Новерромъ онъ постоянно заботился о коренныхъ реформахъ въ балетѣ, застывшемъ въ старыхъ традиціяхъ.

Разсказываютъ, что находясь въ Парижѣ, онъ пришелъ къ убѣжденію, что прежній костюмъ былъ совсѣмъ непригоденъ для танцевъ. Тогда онъ обратился къ чулочному мастеру Трико и заказалъ ему цѣльную одежду изъ вязаной растяжимой матеріи, которую и назвалъ „трико“. Въ такой одеждѣ, плотно обхватывавшей все тѣло, съ барсовой кожей, перекинутой черезъ плечо, и обвитый виноградными листьями, Дидло явился на сцену въ роли Вакха. Публика встрѣтила танцовщика восторженно и съ тѣхъ поръ трико сдѣлалось необходимою принадлежностью балетныхъ костюмовъ какъ для мужскаго, такъ и для женскаго пола.

Это незначительное нововведеніе въ костюмъ оказало громадное вліяніе на технику искусства; дозволитъ артистамъ танцевать значительнѣе развязнѣе и вводить новыя темпы, исполненіе которыхъ при прежнемъ покроѣ балетныхъ костюмовъ было очень затруднительно.

Хотя Дидло и началъ свою карьеру въ Лондонѣ, а затѣмъ поставилъ и въ Парижѣ свой балетъ „Зефиръ и Флора“, но почти вся дѣятельность его была проявлена въ Россіи, во время долговременнаго пребыванія его въ Петроградѣ. Дидло до конца дней своихъ отдалъ свои знанія и свой талантъ исключительно одной Россіи.

Въ Петроградѣ Дидло былъ приглашенъ балетмейстеромъ, танцовщикомъ и преподавателемъ танцевъ въ театральномъ училищѣ.

Дидло дебютировалъ въ 1802 году постановкою балета „Аполлонъ и Дафна“. Сразу очаровалъ онъ всю публику (Рис. 11).

О свойствѣ таланта Дидло писали многіе изъ лѣтописцевъ русскаго балета. Лучшую же и вѣроятно наиболѣе правдивую оцѣнку балетмейстерскихъ достоинствъ этого хореографа сдѣлалъ въ своихъ воспоминаніяхъ современникъ Дидло, его ученикъ, танцовщикъ (онъ же и московскій балетмейстеръ) Глушковскій. Онъ писалъ, что Дидло при созданіи своихъ балетовъ всегда старался быть самостоятельнымъ. „Пусть будетъ худо сначала, но только свое, говорилъ онъ. Въ его балетахъ видно было большое разнообразіе въ танцахъ, при чемъ онъ руководствовался установленными имъ правилами. Серьезные танцы исполнялись подъ музыку адажіо, съ маршемъ. Для главнаго лица Дидло сочинялъ танцы плавные съ разными аттитудами; рѣдко вмѣшивалъ въ нихъ антрша или быстрые пируэты. Танцовщикъ *demi-caractère* танцевалъ подъ музыку *andante grazioso* и *allegro*. Для него Дидло сочинялъ танцы граціозные съ совершенно другимъ положеніемъ корпуса и рукъ, употреблялъ скорыя и мелкія па и пируэты, а для комическаго „дансера“ дѣлалъ па подъ музыку *allegro*, но большей части воздушные скачки (*tour en l'air*) съ другимъ движеніемъ корпуса и рукъ; такъ что публика въ каждомъ танцорѣ видѣла особый родъ танцевъ. Танцы въ постановкѣ Дидло строго гармонизованы съ характеромъ дѣйствующихъ лицъ, а также и съ правилами искусства и изящества“.

Кромѣ того, онъ былъ изумительный мастеръ давать своимъ балетамъ характеръ эпохи, колоритъ мѣстности и осязательный смыслъ. Видно было, что онъ вполнѣ усвоилъ себѣ Новерровскіе принципы и былъ строгимъ его послѣдователемъ. Своимъ ученикамъ онъ постоянно напоминалъ заветы, изложенные въ письмахъ балетнаго реформатора, требовавшего отъ балетмейстера широкаго, разносторонняго образованія и знанія всѣхъ родовъ искусства, имѣющихъ отношеніе къ сценической постановкѣ балетовъ.

Вообще, при сочиненіи танцевъ, Дидло избѣгалъ всякихъ „аффектацій“, называя „скакунами“ танцовщиковъ, которые дѣлали много антрша и пируэтовъ. Его нерѣдко упрекали въ томъ, что онъ отрицалъ чрезмѣрную виртуозность, которая, по его мнѣнію, вредила изяществу стили.

Большое значеніе придавалъ Дидло балетной музыкѣ; потому много труда прилагалъ онъ къ согласованію музыки съ сочиняемымъ имъ новымъ балетомъ. Составивши программу, Дидло обыкновенно отправлялся къ театральнымъ композиторамъ музыки Кавосу или Антополини. Композиторъ садился за фортепіано, а Дидло, безъ музыки, предварительно пантомимою изображалъ необходимую для него сцену, объясняя, что нужно столько-то тактовъ, такой-то темпъ и такая-то оркестровка. Иногда случалось, что Дидло охриплымъ голосомъ напѣвалъ мотивы, а Кавосъ ихъ исполнялъ на фортепіано. Послѣ этого, музыка приводилась имъ въ стройный порядокъ, согласно указаніямъ хореографа. Почти постоянно происходили пререканія. Кавосъ не соглашался ни добавлять, ни урѣзывать сочиненное имъ; Дидло же твердо стоялъ на своемъ, убѣждалъ и Кавосъ по неволѣ уступалъ. Чтобы сдѣлать болѣе понятной пантомиму, Дидло нерѣдко лично выбиралъ мотивы изъ извѣстныхъ и любимыхъ оперъ. Онъ это дѣлалъ потому, что у публики были свѣжи въ памяти какъ музыка, такъ и слова, вполнѣ соответствовавшія балетной пантомимѣ. Такимъ способомъ былъ поставленъ имъ балетъ съ сюжетомъ, взятымъ изъ оперы „Калифъ Багдадскій“.

Въ заслугу Дидло можетъ быть поставлено еще то, что въ русскомъ танцевальномъ

училищѣ онъ обращалъ особенно серьезное вниманіе на мимику и усердно заботился объ ея развитіи въ средѣ своихъ учениковъ. Это было ему необходимо и въ личныхъ цѣляхъ, потому что въ нѣкоторыхъ изъ своихъ балетовъ („Венгерская хижина“ и друг.) онъ стремился къ созданію мимической драмы.

Въ отчетахъ современной періодической печати о балетахъ Дидло помѣщались одни только восторженные отзывы. Но въ нихъ не было никакой критической оцѣнки; то были сплошныя похвальные рѣчи по адресу балетмейстера, котораго называли „великимъ и гениальнымъ“. Говорили, что балеты его „все равно прекрасны и приводятъ въ отчаяніе настоящихъ и будущихъ балетмейстеровъ“.

Поэты Пушкинъ и Державинъ расточали хвалебные гимны „несравнимо и несравненному хореографу“. Пушкинъ утверждалъ, что въ балетахъ Дидло больше поэзіи, чѣмъ во всей новѣйшей французской литературѣ. По поводу же балета „Зефиръ и Флора“, Державинъ написалъ длиннѣйшій дифирамбъ, каждая строфа котораго кончается рефреномъ „Правъ ты, правъ ты Шведенбургъ“.

Что за призраки прелестны,
Легки, свѣтлы существа?
Сонмъ эфирный, сонмъ небесный
Тѣни, лица Божества
Въ неопisanномъ восторгѣ
Мой лелѣютъ, нѣжатъ духъ.
Не Боговъ ли я въ чертогѣ?
Правъ ты, правъ ты Шведенбургъ
и т. д. и т. д.



Б. Дидло.
(Рис. 12).

была ртуть вмѣсто крови. Всю фигуру его то и дѣло передергивало. Ногн держалъ онъ необыкновенно выворотно и имѣлъ забавную привычку одну изъ нихъ безпрестанно то поднимать, то отбрасывать въ сторону, точно будто онъ страдалъ пляскою св. Витта. На улицѣ его можно было принять за помѣшаннаго (Рис. 12).

Характеръ Дидло былъ невыносимый. Будучи фанатикомъ своего дѣла, онъ на репетиціяхъ иногда доходилъ до изступленія. Малѣйшая ошибка или неточное исполненіе его приказаній приводили его въ бѣшенство. Онъ рвалъ на себѣ волосы, бросалъ свою толстую палку и кричалъ неистовымъ голосомъ.

Такимъ же бѣшенымъ рисуется его Каратыгинъ и во время преподаванія уроковъ въ танцклассхъ. Ученики боялись его и дрожь пробѣгала по ихъ тѣлу, когда Дидло приступалъ къ занятіямъ. Тутъ, Каратыгинъ на себѣ убѣдился, что Дидло былъ легокъ на ногу, но очень тяжелъ на руку. Колотушки, пиньки, пощечины были неизбѣжными спутниками каждаго урока. Синяки часто служили знаками отличія будущихъ танцоровъ-зефировъ. Таковы были педагогическіе приемы „гениальнаго“ балетмейстера. Грозное имя этого хореографа и до сихъ поръ осталось пугаломъ въ стѣнахъ театральнаго училища.

Не смотря на суровость педагогическихъ способовъ обращенія съ учениками, подъ руководствомъ Дидло сформировалось много талантовъ. Ученицами его были преждевременно угасшая Данилова, прелестная мимистка и танцовщица Истомина, красавица Азаревичева, граціозная Телешева, очень талантливая Зубова, Иконина, С. Клеръ и другія. Танцовщиковъ получившихъ образованіе у Дидло было много; между ними оказались

впослѣдствіи очень даровитыми: любимый ученикъ Дидло, переведенный въ Москву балетмейстеромъ, Глушковскій, Гольцъ, Шемаевъ, Люстихъ, Дидье.

По причинѣ тяжелой болѣзни, Дидло въ 1811 году покинулъ Петроградъ и отправился въ Лондонъ, гдѣ поставилъ балеты: „Алипа“, „Королева Голкондская“, „Сафо“, „Счастливое кораблекрушеніе“, „Отомщенная любовь“, „Происхожденіе живописца“, „Хензи и Тао“, съ сюжетомъ, заимствованнымъ изъ сказки „Красавица и чудовище“.

Во время отсутствія Дидло, балетъ находился въ вѣдѣніи Вальберха и Огюста Пуаро, которые до возвращенія Дидло ставили совместно балеты на патріотической подкладкѣ, соотвѣтствовавшей эпохѣ 1811—1815 годовъ. Въ этихъ произведеніяхъ широкое мѣсто было отведено русскимъ танцамъ, но за отсутствіемъ властнаго, талантливого руководителя, искусство какъ будто завяло. Наконецъ оно снова расцвѣло съ прибытіемъ Дидло, который въ 1816 году, по настойчивой просьбѣ директора Нарышкина, возвратился въ Петроградъ и уже больше не покидалъ Россію, гдѣ и скончался.

Дидло поставилъ болѣе двухъ десятковъ балетовъ, не считая историческихъ дивертисементовъ и вставныхъ въ оперы танцевъ. Кромѣ того, у него послѣ смерти осталось нѣсколько программъ для балетовъ, еще имъ не поставленныхъ: „Взбалмошная голова и доброе сердце“, „Проклятіе отца“, „Золотая коса“, „Проказы паяка“, „Мамбетъ“, „Гамлетъ“, „Очарованный лѣсъ“, „Эхо и Нарциссъ“. Этотъ послѣдній балетъ былъ написанъ, когда Дидло было только 14 лѣтъ отъ роду. Свѣта рампы онъ такъ и не дождался. Судя по афишамъ того времени, можно заключить, что всѣ поставленные этимъ балетмейстеромъ балеты сочинены самимъ Дидло. Между тѣмъ, это не точно. Многія изъ программъ числящихся за нимъ хореграфическихъ произведеній принадлежать творчеству другихъ хореграфовъ. Приводимъ нѣкоторые изъ нихъ: „Нина или сумасшествіе отъ любви“ (Миллона 1813 г.), „Пажки герцога Вандомскаго“ (Миллона 1820 г.), „Павелъ и Виргинія“ (Гарделя въ 1806 г.) и другіе.



Д ю п о р ъ.

(Рис. 13).

Изъ балетовъ его большимъ успѣхомъ пользовались „Зефиръ и Флора“, „Фавнъ и Гамадриада“, „Рауль де Креки“, выдержавшіі около сотни представленій. Восторгались также балетомъ „Ацисъ и Галатея“, который считался періодическою печатью лучшимъ изъ всѣхъ твореній Дидло.

Нѣкоторые историки русскаго балета утверждаютъ, что общее направленіе балетовъ Дидло соотвѣтствовало господствовавшему тогда романтизму. Такое заключеніе едва ли справедливо. Хотя сюжеты нѣкоторыхъ его балетовъ, какъ напримѣръ „Венгерская хижина“, и проникнуты „сентиментальностью“, но въ большинствѣ произведеній Дидло всеѣмъ не коснулось вліяніе того романтизма, который пыльнымъ цвѣткомъ распустился съ появленіемъ Тальони. Его балеты какъ „геронческіе“, такъ и чисто анакреонтическіе были результатомъ вліянія на этого хореграфа принциповъ Новерра, котораго ни въ какомъ случаѣ нельзя назвать романтикомъ. Дидло былъ только продолжателемъ Новерра и ко введенію въ балетное искусство духа романтизма былъ совершенно непричастенъ.

Кромѣ Дидло, въ его время на сценахъ Большаго и Малаго театровъ въ Петроградѣ балеты ставили еще Вальберхъ и Огюстъ Пуаро, но ихъ произведенія меркнули передъ яркимъ талантомъ всеобщаго любимца Дидло.

Успѣху балетовъ Дидло много способствовало участіе въ нихъ приглашеннаго въ 1808 году танцовщика Дюпора, пользовавшагося громаднымъ успѣхомъ въ балетѣ „Зе-

фиръ и Флора“ (Рис. 13). Послѣ дебюта популярнаго и моднаго во всей Европѣ танцовщика Дюпора, современники писали, что „ловкость, легкость, сила, быстрота и пріятность составляютъ его дарованіе“. „Въ три прыжка перелеталъ онъ сцену Большаго театра и отдѣлялся отъ нея въ своихъ антрина и шпуретахъ вверхъ, какъ эластическій мячикъ“. „Для перваго своего дебюта онъ сочинилъ танецъ, въ которомъ показалъ четыре рода своего искусства. Съ г-жею Колосовою танцевалъ онъ въ родѣ важномъ и благородномъ; съ г-жею С. Клеръ въ легкомъ и рѣзвомъ; съ г-жею Даниловой въ страстномъ, пылкомъ и пріятномъ; съ г-жею Делиль въ сильномъ и быстромъ. Во всѣхъ сихъ родахъ онъ былъ превосходенъ, удивителенъ. Въ самыхъ трудныхъ скачкахъ не было примѣтно ни малѣйшаго усилія. Все было сдѣлано чисто и вѣрно“.

О Дюпорѣ писали также, что „онъ заключалъ въ себѣ все, что необходимо въ танцовщикѣ: необыкновенную граціозность, легкость, быстроту и чистоту въ танцахъ. Шпуреты его были доведены до совершенства; онъ дѣлалъ ихъ на самыхъ пальцахъ (шпуретъ-филе) и всегда останавливался въ пріятной позѣ“. Дюпоръ былъ лучшимъ истолкователемъ ролей, которыя ему поручалъ Дидло въ новыхъ своихъ балетахъ. (Рис. 14). Полагали, что въ технику Дюпоръ превосходилъ даже Вестриса сына.

Дюпоръ получалъ большое содержаніе. Онъ цѣнилъ себя очень высоко и обращалъ особенное вниманіе на точное обозначеніе въ контрактахъ, что онъ приглашенъ въ качествѣ „перваго сюжета“. Это видно изъ прилагаемаго письма его, адресованнаго въ 1812 году дворцовому префекту въ Парижѣ г. Люкай (см. прил.).

Въ Петроградѣ сердце Дюпора пѣлѣла танцовщица Данилова, воспитанница театральнаго училища. Мы упоминаемъ объ этомъ эпизодѣ изъ частной жизни артистки потому, что онъ повліялъ на пеходъ ея артистической карьеры. Данилова была ученицей Дидло и Колосовой, отъ которой „запала всю граціозность пластическихъ позъ“. Объ ней писали, что „пылкое сердце научило ее передавать съ поразительной истиной всѣ страсти и всѣ порывы любви и отчаянія“. Кромѣ того, Данилова прелестно танцевала особенно „русскую“ съ Зефиромъ-Дюпоромъ. Про этотъ танецъ сложили слѣдующіе стихи:

„Что вижу? Кто крылами машетъ?..
Амуръ!... такъ самъ Амуръ летитъ,
И—зри Данилову, съ улыбкой говорить:
Но русски—Душенька моя съ Зефиромъ пляшетъ!“

По словамъ современниковъ, Данилова была красавицей въ полномъ смыслѣ слова; воздушная же легкость танца олицетворяла въ ней эфирную зрису Терпсихоры. Публика обожала Данилову; ей предстояла блестящая будущность, но на семнадцатомъ году своей жизни (1810 г.) она умерла.

О причинѣ смерти этой артистки въ обществѣ ходили самыя разнообразныя версіи. Одной изъ причинъ называютъ ея любовь къ Дюпору, сначала отвѣчавшему ей всѣмъ пыломъ своего существа, а затѣмъ измѣнившему ей. Романтическія грезы и страданія привели молодую дѣвушку къ чахоткѣ, а затѣмъ къ смерти. По другой версіи, причиной ея преждевременной смерти былъ несчастный случай на репетиціи балета „Амуръ и Пенхей“. Во время полета въ адъ; ее, висѣвшую на воздухѣ въ особо приспособленномъ корсетѣ, такъ сильно трянуло, что артистка пронзительно закричала. Несчастную Данилову спустили въ безпамятствѣ. Въ тотъ же вечеръ у нея открылось кровохарканье и векорѣ она скончалась.

Послѣ ея смерти, одинъ изъ театралныхъ критиковъ замѣтилъ, что Данилову утруждали слишкомъ частымъ повтореніемъ балета „Амуръ и Пенхей“. На сколько цѣнили талантъ этой высокодаровитой артистки, можно судить по тому, что не смотря на ея кратковременное пребываніе на сценѣ, ей было положено жалованье не по скромному штатному окладу, а выдавали ей 2500 руб. въ годъ.

О смерти молоденькой красавицы Даниловой въ Петроградѣ говорили какъ о круп-

иѣишемъ событій. Поэты того времени Милоновъ, Гиббичъ, Карамзинъ, оплакивая потерю балерины, посвятили ей рядъ стихотвореній. Измайловъ же написалъ ей намогильную эпитафію:

Надъ урной сей сама рыдаетъ Терпсихора
И граціи стоятъ въ слезахъ;
Подруги юныя Дюпора
Даниловой сокрытъ здѣсь прахъ.

Одновременно съ Даниловой пользовалась любовью публики еще Евгенія Колосова. Она начала свою карьеру въ раннемъ возрастѣ и готовилась на драматическую сцену. Бывши еще воспитанницей, она участвовала въ комедіи „Троякая женитьба“, въ которой исполнила роль маленькой дѣвочки. Тутъ Дидло призналъ въ ней талантъ и принялъ ее подъ свое руководство. Е. Колосова не была такъ называемой „классической“ танцовщицей, но Дидло создалъ изъ нея превосходную мимическую артистку, которая великоблжно исполняла героини въ его балетахъ. О Колосовой писали, что никто лучше и вѣрнѣе ея не могъ передавать любви, вѣрности, отчаянія, словомъ, всѣхъ страстей, которымъ юстуно сердце женщины. Во всѣхъ серьезныхъ балетахъ, она была неподражаема; „среди превосходной труппы блистала какъ алмазъ“. Каждое движеніе ея лица, каждый жестъ такъ были натурально понятны, что рѣшительно замѣняли для зрителя рѣчи. „Много слезъ, много рукоплесканій исторгала она у восторженныхъ зрителей“.

Дюпоръ въ роли „Зефира“.
(Рис. 14).

Таковы были отзывы о величавой, стройной и граціозной Е. Колосовой. Независимо своихъ драматическихъ способностей, Колосова имѣла всегда громадный успѣхъ при исполненіи вмѣстѣ съ Огюстомъ Нуаро русской пляски. Подъ напѣвъ пѣсни „Я по цвѣткамъ ходила“ она словно рублемъ дарила публику, когда кивнетъ головой или вздернетъ плечикомъ.

Другая русская очень правильно танцовавшая артистка того же времени Иконина оставила по себѣ память не столько танцами, сколько художбой. Ее называли скелетомъ, исполняющимъ пляску мертвецовъ. Похотливымъ балетоманамъ, а затѣмъ и публикѣ она не правилаь.

Въ двадцатыхъ и тридцатыхъ годахъ петроградская балетная труппа блестяла русскими талантами. На первое мѣсто должна быть поставлена воспитанная Пушкинымъ Истомина. (Рис. 15). Она дебютировала въ балетѣ Дидло „Ацисъ и Галатея“. Не смотря на полновѣность ея формъ, Истомину называли воздушной танцовщицей. По легкости и элевации была какъ бы предтечей Тальони. Такъ можно думать по отзывамъ современниковъ; но не слѣдуетъ забывать, что въ ту эпоху, въ Россіи всѣхъ танцовщицъ, безъ разбора, называли „эфирными“, легкокрылыми нимфами.

Увлекательная и вмѣстѣ съ тѣмъ увлекающаяся Истомина перѣдко служила причиной столкновеній ухаживавшей за нею молодежи. Легкомысленность Истоминной доказывалась откровенностью костюмовъ, въ которыхъ она была изображена художниками, писавшими съ нея портреты масляными красками.

Жившій съ Истоминной на одной квартирѣ, молодой кавалергардъ В. Шереметевъ, приревновавшій артистку къ ухаживавшему за ней А. Завадовскому, былъ послѣднимъ убитъ на дуэли. Изъ за нея пострадалъ авторъ ком. „Горе отъ ума“, А. Грибоѣдовъ, который по тому же поводу выходилъ на дуэль съ секундантомъ Шереметева, декабристомъ Якубовичемъ и былъ раненъ въ лѣвую кисть руки. Въ Истомину былъ повидимому влюбленъ и поэтъ Пушкинъ, который въ своихъ письмахъ интересовался этой танцовщицей, называя ее „черкешенкой“, за которой онъ когда то волочился. Поэтъ называлъ

ее „черкешенкой“ потому, что она исполняла эту роль въ балетѣ соч. Дидло съ сюжетомъ, заимствованнымъ изъ „Кавказскаго плѣнника“.

Какъ печать, такъ и публика говорили, что у Истоминой не было недостатковъ. Лучшими ролями въ ея репертуарѣ были балеты, не требовавшіе сильнаго драматическаго движенія: „Зефиръ и Флора“, „Кора и Алонзо“, „Роландъ и Морсана“ и другіе, въ которыхъ воздушной артистикѣ представлялась возможность предстать передъ публикой въ полномъ блескѣ своей стильной, красивой техники.

Мнѣнія о талантѣ Истоминой были впрочемъ не единогласны. Были знатоки хореграфическаго искусства, утверждавшіе, что танцы Истоминой были „бездушны“ и нерѣдко лишены „граціи“. Кто изъ цѣнителей Истоминой былъ правъ, судить трудно, потому вопросъ о талантѣ этой артистки слѣдуетъ признать „открытымъ“, особенно принявши во вниманіе, что публика могла увлекаться красотой артистки, симпатичностью исполненія, не обращая вниманія на дефекты ея танцевъ. Во всякомъ же случаѣ,

Истомина была искусною танцовщицей, считавшеюся знаменитостью своего времени.

Прослужила Истомина поло-



Истомина.

(Рис. 15).



Е. А. Телешева.

Въ балетѣ „Приключеніе на охотѣ“. Въ роли
Зеліи, въ костюмѣ 1-го дѣйствія.
(Съ портрета О. Книренскаго 1828 г.).

(Рис. 16).

Телешовой, пригрозивъ Новицкой, сказавши, что въ случаѣ отказа она будетъ посажена въ смиренительный домъ. Эта угроза сильно подѣйствовала на обниженную танцовщицу. Она заболѣла и бредила, что ее уже одѣли въ арестантское платье съ бубновымъ тузомъ на спинѣ. Болѣзнь развивалась такъ быстро, что черезъ нѣсколько дней она умерла, имѣя только 26 лѣтъ отъ роду.

Телешову слѣдуетъ признать все таки заслуживавшее покровительства. Она была женщина рѣдкой красоты, которую сохранила до преклонныхъ лѣтъ. Танцами своими она не отличалась, но была прекрасною мимическою актрисою. Исполняла съ успѣхомъ роли нѣмыхъ „Фенеллы“ и „Ольги русской сироты“. Брюлловъ увѣковѣчилъ для потомства черты лица Телешевой въ своей картинѣ „Итальянка у фонтана“.

Интересны были въ то время еще танцовщицы Лихутина, Зубова, Азаревичева; что же касается вообще балетнаго персонала, то надо думать, что кромѣ нѣсколькихъ отдѣльно стоявшихъ лицъ, кордебалетъ не отличался еще тою стройностью, какою онъ прославилъ себя къ концу вѣка. Это можно заключить изъ одного приказа дирекціи на имя

женные 20 лѣтъ и по выходѣ въ отставку вышла замужъ за незначительнаго актера драматической труппы Экунина. До конца дней своихъ (1848 г.) Истомина молодилась, бѣлилась, румянилась и красила себѣ волосы. Призракъ старости очень ее смущалъ. Она старалась даже сгладить морщины на лицѣ; но борьба съ наступившею старостью была безплодна. Прекрасная „очаровательная“ побѣдительница сердецъ умерла почти забытая прежними ея поклонниками.

Одновременно съ Истоминой, prima-балериной была Телешова, которую на сценѣ старались ставить на первое мѣсто, благодаря тому, что за нею ухаживалъ вѣдавшій театрами гр. Милорадовичъ. (Рис. 16). Уже въ то время фаворитизмъ свилъ себѣ прочное гнѣздо на балетной сценѣ. Покровительство Телешовой особенно печально сказалось на талантливой артисткѣ Новицкой. Въ новомъ балетѣ „Лаура“ главную роль поручили Телешовой; это показалось обидно Новицкой, которой дали второстепенное мѣсто, не смотря на то, что по таланту она бесспорно стояла выше Телешовой. Она просила избавить ее отъ этой роли и благодаря отказу сдѣлалась жертвою царившихъ въ то время жестокихъ нравовъ. Вспомнивши вѣроятно время Людовика XV во Франціи, когда строптивыхъ балетныхъ артистовъ, за нарушение сценической дисциплины, прямо изъ театра возили въ тюрьмы, Милорадовичъ, въ угоду своей фавориткѣ

Дидло. Въ немъ указано, что „фигуранты и фигурантки, кордебалетъ составляющіе, не значительно исполняютъ свою должностъ, танцуя всегда съ крайнимъ нерадѣніемъ“.

Въ продолженіи тридцати лѣтъ Дидло былъ полновластнымъ распорядителемъ петроградскаго балета. Благодаря заслугамъ этого хореографическаго деспота, ему прощали всѣ его безумно-рѣзкія выходки. Не смотря на дерзкое обращеніе, артисты все таки не переставали уважать своего грознаго руководителя, признавая его громаднй талантъ.

За время пребыванія Дидло у власти, петроградскій балетъ окрѣлъ на столько, что смѣло могъ соперничать съ первоклассными европейскими сценами. И дѣйствительно заслуги его были велики какъ по его сценическимъ постановкамъ, такъ и по формированію въ училищѣ талантливаго балетнаго персонала.

Довольно странно окончилась карьера Дидло на петроградской балетной сценѣ.

Въ 1831 году, директоръ кн. Гагаринъ приказалъ посадить Дидло подъ арестъ, за то, что кордебалетъ одѣвался слишкомъ медленно. Самолюбивый балетмейстеръ не подчинился и вышелъ въ отставку. Онъ уѣхалъ въ Кіевъ, гдѣ и умеръ.

По однимъ названіямъ балетовъ, приведенныхъ въ прилагаемомъ репертуарѣ за первую четверть XIX вѣка, видно, что произведенія Дидло имѣли преимущественно характеръ анакреонтическій. На немъ, какъ мы уже говорили, несомнѣнно отразилось вліяніе Новерра. Не смотря на тридцатилѣтнее пребываніе въ столицѣ Россіи, онъ игнорировалъ все національное, русское. Этотъ упрекъ можно впрочемъ сдѣлать и другимъ позднѣйшимъ хореографамъ, которые переносили на петроградскую сцену все чужеземное, а „русское“ для нихъ какъ будто не существовало.

Дидло, впрочемъ, сдѣлалъ уступку и заимствовалъ сюжетъ изъ поэмы Пушкина „Кавказскій плѣнникъ“. Роль черкешенки прекрасно исполнила Истомина. Балетъ оканчивался интересно-поставленною славянско-русскою пляскою, которую исполнили всѣ первыя танцовщицы. Тѣмъ и ограничилось тяготѣніе Дидло къ русскому элементу.

Не безинтересно отмѣтить, что въ этотъ періодъ, дирекція театровъ не оставляла на произволъ судьбы окончившихъ курсъ ученія балетныхъ артистокъ. Она заботилась и о дальнѣйшемъ ихъ совершенствованіи. При выпускѣ изъ училища у „обѣщавшихъ“ танцовщицъ отбиралась подписка о посѣщеніи три раза въ недѣлю театральнаго училища „для продолженія ученія“. Надо думать, что данная подписка исполнялась только въ началѣ карьеры, а затѣмъ, артистки, окончившіе въ жизнь, занимались искусствомъ значительно меньше, чѣмъ устройствомъ личныхъ дѣлъ.



БАЛЕТЫ ВЪ РОССІИ.

1800 — 1830.

1800.—*„Азаток.изъ“*, балетъ. Спб.
„AMOUR DE FLORE“, балетъ.
Спб.

„Возвращеніе Полиорцета“,
балетъ, муз. В. Мартена. Спб.

Каменный театръ.
Музыка В. Мартена, за сочиненіе ко-
горой ему уклонено 400 р.

„Врачъ сумасшедшихъ“, балетъ.
Спб.

Каменный театръ.
„Деревенская героиня“ (L'hé-
roïne villageoise), бал. въ 4 д., соч.
Шевалье. Спб.

Каменный театръ.
„Любить есть счастье“, бал.
Спб.

Каменный театръ.

1801.—*„Гастонъ де Фоа“* (Gaston
de Foix), большой героич. бал. въ 4 д.,
соч. Шевалье. Спб.

„Геній благодети“, бал. Валь-
берха. Спб.

1802.—*„Аполлонъ и Дакѣя“*, ба-
летъ Фредерика Дидло. Спб.

„Инеса де Кастро“, траг. бал.
по программѣ Канцiani, пост. Валь-
берха. Спб.

1803.—*„Аполлонъ и Персей“*, бал.
Фредерика Дидло. Спб.

„Золотое яблоко“, опера-бал.
(комическая) въ 2 д., Иванова, муз.
Фомина, Спб.

— *„Касторъ и Полуксъ“*, героич.
бал.-пантом. въ 5 д., Лепика. Спб.

Возобновленъ 1818 г., въ бенефисъ Ико-
ниной и Новинкой.

„Роландъ и Моргала“, больш.
героич.-волшебн. бал. въ 5 д., Фред.
Дидло, музыка Антолини и К. Ка-
васа. Спб.

Гл. уч.: Колосова, Огюсть. Возобновл.
1821 г. Колосова. Истомина. Новинка.
Голыть, К. Дидло.

1807.—*„Медея и Язонъ“*, бал. Фр.
Дидло и Вальберха. Спб.

Гл. уч.: Колосова (Медея), Иконина
(Креуза), Огюсть Пуаро.

1808.—*„Альмавива и Розина“*,
балетъ Луи Дюпора (Duport). Сюжетъ
заимствованъ изъ ком. Бомарше „Се-
вилльскій цирюльникъ“. Спб.

Въ бенефисъ Дюпора. Гл. уч.: Огюсть
Пуаро, Данилова, Дюпоръ. Возобновленъ
1832 г. съ Л. Пейсаръ и Герино. Въ этомъ
балетъ интересна сцена съ зеркаломъ, от-
ражавшимъ танцующихъ. Подобная сцена
была примѣнена и въ балетъ „Синія бо-
рода“, соч. М. Петипа.

„Графъ Кастелли“, бал. въ
5 д. Вальберха. Спб.

Араповъ въ лѣтописи русскаго театра
указываетъ на 1813 г.

— *„Зесфиръ и Флора“*, анакреон-
тический бал. Фр. Дидло, муз. Кате-
рино Каваса. Спб.

Сначала въ Эрмитажномъ театрѣ.
Гл. уч.: Дюпоръ, Данилова. Впервые
полеты на сценѣ. Возобновленъ Спб. 1822 г.
Гл. уч.: Истомина, Зубова. Возобн. 1830 г.
для Круазетъ. Посл. разъ въ 1841—42. г.

„Любовь Венеры и Адониса
или мщеніе Марса“, балетъ въ 2 д.
Дюпора и Ф. Дидло. Спб.

Гл. уч.: М. Данилова.

1808.—*„Маленькій матросъ“*, дивертисементъ Вальберха. Спб.

Уч. Дюпоръ.

— *„Одному обѣщана, а другому досталась“*, дивертисементъ Вальберха. Спб.

Гл. уч.: Дюпоръ.

— *„Орфей и Эвридика“*, диверт. соч. Вальберха. Спб.

Гл. уч.: Колосова, Вальберхъ.

— *„Пастухъ и Амадриада“* (Гамадриада), дивертисементъ Дидло. Спб.

Возобн. 1818 г. въ бенефисъ Лютстиха и Истоминой.

— *„Рауль синяя борода“*, балетъ Фр. Дидло. Спб.

Возобновленъ въ 1823 г. въ бенефисъ Колосовой.

1809.—*„Американцы или счастливое кораблекрушеніе“*, балетъ въ 1 д., Лун Дюпора, музыка Канони. Спб.

— *„Донъ Кихотъ“*, бал. Фр. Дидло въ 2 д. Спб.

Въ бенефисъ Дютака. Гл. уч.: Огюстъ Пуаро.

— *„Золотая свадьба“*, балетъ Ф. Дидло. Спб.

— *„Краковская свадьба“*, польск. дивертис. Спб.

— *„Павелъ и Виргинія“*, (Paul et Virginie), балетъ Дидло. Сюжетъ по разсказу того же названія Бернардена де Сенъ Пьера. Спб.

Этотъ балетъ былъ скопомъ съ произведенія того же названія, поставленнаго въ Парижъ Гарделемъ.

— *„Праздникъ добраго помѣщика“*, диверт., соч. Дюпора.

— *„Простакъ или отчаяніе Жюкриса“*, диверт. Фр. Дидло и Дюпора. Спб.

— *„Саламъская роза“*, диверт. Дюпора. Спб.

— *„Судъ Париса“*, анакреонтичeskій диверт. Дюпора. Спб.

1810.—*„Амуръ и Психея“*, балетъ въ 3 д. „съ полетами людей и живыхъ голубей“, Фр. Дидло, музыка Кавоса.

Въ бенефисъ Огюста Пуаро. Гл. уч.: Дюпоръ, Сенклеръ.

— *„Ариадна и Тезей“*, драма-бал. въ 1 д.

Въ бенефисъ Вальберха.

— *„Меледоръ и Зюлима“*, диверт. соч. Дюпора.

Въ бенефисъ французской драматической актрисы Жоржъ.

— *„Мореплаватели“*, бал. въ 2 д. Баптиста и Дюпора.

Въ бенефисъ Баптиста и Дюпора.

— *„Новая героиня“*, диверт. Вальберха. Спб.

Въ бенефисъ Вальберха.

1812.—*„Любовь къ отечеству“*, бал. Огюста Пуаро и Вальберха, муз. Катерино Кавоса. Спб.

1813.—*„Русскіе въ Германіи“*, балетъ въ 3 д. Вальберха и Огюста Пуаро. Спб.

1814.—*„Возвращеніе героевъ“*, бал. Фр. Дидло, муз. Антополини.

Павловскъ.

— *„Торжество въ Россіи или русскіе въ Парижѣ“*, анталогическій бал. въ 3 д., Вальберха и Огюста Пуаро съ пѣніемъ и хорамн. Спб.

Гл. уч.: Колосова, Огюстъ Пуаро.

1815.—*„Амазонка“*, бал. Вальберха въ 3 д. Спб.

Въ бенефисъ Вальберха.

— *„Ацисъ и Галатея“*, бал.

Дебютъ Истоминой 1817 г. Въ 1817 г. дебютъ Лихутиной.

— *„Сандрильона“*, волшебн. пант.-бал. въ 4 д., Вальберха и Огюста Пуаро. Спб.

Гл. уч.: Новицкая и авторы.

1817.—*„Аполлонъ и Музы“*, дивертисем. Ф. Дидло.

Бенефисъ Вальберха.

— *„Венгерская хижина или знаменитые изгнанники“*, пантомимн. бал. въ 4 д., Фред. Дидло, музыка Бенуа. Спб.

Въ бенефисъ Колосовой. Гл. уч.: Огюстъ Пуаро, Колосова, Лихутина, Эбергартъ. (Дешевая монтировка 1500 руб.). Большой успѣхъ. Возобновленъ Спб. 1836 г. съ Нейсаръ и Гредлю. Возобновленъ 1853 г. въ бенефисъ Андреяновой. Гл. уч.: Карлотта Гриви, Гольцъ, Ивановъ.

1817.—„Вечеръ въ саду“, дивертисементъ. Спб.

Дебютъ сына Дидло, Карла.

„Карлосъ и Розальба или любовники, кукла и образецъ. Шалость на шалости“, бал. въ 3 д. Фр. Дидло, муз. Кат. Кавоса. Спб.

Гл. уч.: Антонинъ.

1817.—„Марьяна рожа“, національный диверт. Вальберха. Спб.

Въ бенефисъ Вальберха.

„Неожиданное возвращеніе“, бал. Фр. Дидло.

Для дебюта сына Дидло, Карла.

— „Молодая молочница“, балетъ Фр. Дидло.

Дебютъ Антонина (Волаишъ).

— „Тезей и Ариадна“, бал. Фр. Дидло.

1818. „Аполлонъ и Паллада на свѣрхъ“, прологъ съ хорами и танцами, соч. Шеллера, муз. Кавоса.

Для открытія Большаго театра. (Въ этотъ вечеръ шелъ также балетъ „Зефиръ и Флора“).

„Пастухъ и Амадрода“, балетъ.

Въ бенефисъ Истоминой.

„Калифъ Багдадскій или приключеніе молодости Гарунъ-аль-Рашида“, бал. въ 2 д. Фр. Дидло, муз. Антонолини.

Гл. уч.: Колосова, Истомина, Новицкая, Лихутина, Антонинъ, Огюстъ Пуаро, Иконина, Андре, Овошниковъ.

Возобновленъ въ 1820 г. въ бенефисъ Асенковой и Истоминой, исполнившей роль Зетюльбы.

„Молодая островитянка или Леонъ и Таманда“, бал. въ 2 д. Фр. Дидло.

Въ бенефисъ Антонина.

Гл. уч.: Лихутина, Антонинъ, потомъ Дидло. Балетъ поставленъ въ 3 дня. Большой эффектъ произвело отраженіе Таманды-Лихутиной въ зеркалѣ.

„Приключеніе на охотѣ“, бал. въ 3 д., Фр. Дидло, муз. Кат. Кавоса.

Эрмитажный театръ.

Гл. уч.: Лихутина, Антонинъ, Андре.

„Семелла или мщеніе Юноны“, мнѳологическое представленіе въ

1 д., передѣланное съ нѣмецкаго (по Шиллеровской „Semele“) А. А. Жандромъ, съ хорами и балетомъ, муз. Кавоса и Антонолини. Спб.

Въ бенефисъ Семеновой.

Гл. уч.: Иконина, Истомина, Лихутина, Новицкая, Осипова, Никитина.

1819.—„Молодая охотница“, дивертисем. Огюста Пуаро.

Гл. уч.: Лихутина.

„Морская побѣда или освобожденіе плѣнныхъ“, бал. диверт. Фр. Дидло.

Въ бенефисъ дѣтей умершаго Вальберха.

„Новыя свѣтки или кто во что гораздъ“, диверт. Огюста Пуаро. Спб.

Въ бенефисъ Новицкой.

„Рауль де Креки или возвращеніе изъ крестовыхъ походовъ“, большой пантомимный балетъ въ 5 д. Фр. Дидло, музыка Кавоса и Сункова.

Давали его раньше въ Берлинѣ (1797 г.) въ постановкѣ Вигано.

Гл. уч.: Колосова, Лихутина, Новицкая, Иконина, Пуаро, Гольцъ, Эбергартъ, Дидло. Постановка, не смотря на роскошь, стоила только 5000 р. асс. Балетъ выдержалъ 100 представленій.

— „Хензи и Тео“ (Тао), или красавица и чудовище, волшебный балетъ въ китайскомъ родѣ въ 4 д., Фр. Дидло (по сказкѣ „Земира и Азаръ“), муз. Антонолини.

Гл. уч.: Новицкая (потомъ въ роли красавицы Азаревичъ), Антонинъ, Огюстъ Пуаро, Гольцъ, Эбергартъ. Постановка стоила 2000 руб.

1820.—„Гуляніе на Крестовскомъ или сюрризы“, дивертисем.-балетъ Огюста.

— „Евтимій и Евхариса или побѣжденная тѣнь Либаса“, трагигероническій балетъ въ 2 дѣйств. Фр. Дидло.

Въ бенефисъ Огюста.

Гл. уч.: Истомина, Колосова, Антонинъ, Новицкая, Монруа, Огюстъ.

— „Карлъ и Лизбета, или бѣглецъ противъ воли“, бал. въ 5 д., Фр. Дидло.

Въ бенефисъ Лихутиной и Люстиха.

Гл. уч.: бенефициантка и Антонинъ.

— „*Кара и Алонзо или два солнца*“, героическ. бал. въ 5 д., Фр. Дидло, муз. Антополини.

Гл. уч.: Антонинъ, Истомнина, Лихутина, Пуаро, Дидло.

„*Евтимій и Евхариса*“, трагико-геронч. бал. Ф. Дидло.

Гл. уч.: Истомнина, Колосова, Антонинъ, Новицкая, Монруа, Огюсть.

1821.—„*Алжирскіе разбойники*“, балетъ Ф. Дидло (Didelot)

Въ бенефисъ Асенковой.

— „*Альцеста, или сошествіе Гerkулеса въ адъ*“, героич. бал. въ 5 д., Дидло, муз. Антополини.

Въ бенефисъ Колосовой.

Гл. уч.: Пуаро, Колосова, Эбергартъ.

„*Возвращеніе изъ Индіи, или деревянная нога*“, комич.-романтич. балетъ въ шотландскомъ родѣ, соч. Дидло.

Въ бенефисъ Пуаро.

Гл. уч.: Телешова, Кастильонъ.

„*Деревянная нога*“ (La jambe de bois), бал. Дидло.

1822.—„*Принцесса Требизондская или островъ пьмыхъ*“, волш. комед.-балетъ.

Въ бенефисъ Ежовой.

Гл. уч.: Телешова, Зубова.

1823.—„*Воздушный шаръ и парашютъ*“, диверт. Спб.

— „*Гиппанское увеселеніе или маска*“, диверт. Фр. Дидло.

Въ бенефисъ Дидло.

— „*Демьянова уха*“, интермедія по баснѣ Крылова, съ русскими плясками.

— „*Кавказскій пльнникъ, или тѣнь невесты*“, пантомимн. балетъ въ 4 д., Дидло (по Пушкину), муз. Кавоса.

Въ бенефисъ Огюста Пуаро.

Гл. уч.: Истомнина, дебютъ Гольца.

1824.—„*Европеецъ, спасенный диккою, или разбитый идолъ*“, балетъ въ 1 д.

Въ бенефисъ Истомниной.

1824.—„*Исполненный сонъ, или четыре соединенные народы*“, національный диверт.

Въ бенефисъ Истомниной.

— „*Камилла или подземелье*“, пантом. бал. въ 3 д. Вальберха.

Бенефисъ Истомниной.

„*Путешествующая танцовщица, или три сестры невесты*“, ком.-бал., муз. Алабьева.

Бенефисъ Истомниной.

— „*Сандрильона*“, волшебн.-пантом. бал. въ 4 д., Ф. Дидло.

Бенефисъ Иконинной.

Въ Москвѣ его дали въ 1825 г. для открытія Большого театра.

1825.—„*Федра и Ниполитъ*“, траг.-геронч. бал. въ 4 д., соч. Дидло, (по Расину) муз. Кавоса и Турика.

Гл. уч.: Азлова, Истомнина, Гольцъ, Эбергартъ, Огюсть Пуаро.

— „*Возвращеніе кн. Пожарскаго въ свое помѣстье*“, дивертисементъ Огюста Пуаро.

1826.—„*Жертвоприношеніе Амуръ*“, бал. Дидло.

Въ бенефисъ Истомниной.

1827.—„*Дидона или истребленіе Карфагена*“, бал. Дидло.

— „*Модная торговка*“, бал. Дидло.

„*Нина или сумашествіе отъ любви*“, бал. Дидло. Спб.

Возоб. въ 1833 г. въ бенефисъ Лашука.

Мимическую роль играла драматич. актриса Виржини Вурбье.

— „*Пажы герцога Вандомскаго*“ (Les pages du duc de Vendôme), бал., соч. Дидло.

— „*Смерть Кукка*“, балетъ Дидло (?).

1829.—„*Тетушка лунатикъ*“, бал. Дидло (?).

1830.—„*Калифъ Шахабхамъ*“, бал. Дидло.

— „*Клава*“, балетъ Дидло, муз. Крейцера.

Гл. уч.: Круазетъ.

— „*Оправданная служанка*“, бал. Ф. Дидло.



М. Тальони.

Балетмейстеръ Блашъ.—Дѣятельность Титюса.—Танцовщицы Круазетъ и Пейсаръ.—Романъ съ танцовщикомъ Герино.—Открытіе Большого театра.—Его значеніе для хореографин.—Тальони.—Ея успѣхъ.—Балеты ея отца. Отзывы печати. Русскія танцовщицы Шлейфохтъ, Данилова, Никитина.—Постановка „Кизели“.—Люсиль Гранъ. Русскія танцовщицы Смирнова и Андриянова.—Характеристика ихъ таланта.



НА МѢСТО Дидло былъ приглашенъ Блашъ, который по таланту оказался далеко не равнымъ своему даровитому отцу, автору балета „Мельники“. Вновь выписанный балетмейстеръ пробылъ въ Петроградѣ не долго. Имъ поставлены балеты, перекроенные изъ произведеній, предшхъ уже на заграничныхъ сценахъ: „Дафнисъ“, „Марсъ и Венера“, „Амадисъ“, „Венеціанскія забавы“, „Нипа, или сумасшествіе отъ любви“. Балеты эти были имъ воспроизведены съ описанныхъ уже нами балетовъ того же названія, имѣвшихъ успѣхъ въ Парижѣ. Въ Петроградѣ же поправился только „Марсъ и Венера“. Послѣ Блаша балетмейстерскій жезлъ перешелъ въ руки приглашеннаго изъ Берлина хореографа Титюса. Въ свою очередь и Титюсъ оказался неспособнымъ сочинять интересные балеты. Онъ ограничился постановкою (1835 г.) балетовъ Тальони „Сильфида“ и „Возстаніе въ Сералѣ“, съ иностранкою Круазетъ въ главныхъ роляхъ. Балеты же его личнаго творчества успѣха не имѣли и Титюсъ оставилъ по себѣ память не какъ даровитый хореографъ, а какъ заурядный „профессоръ“ танцевъ, перенявшій у Дидло его манеру грубо обращаться съ артистами и воспитанниками училища. Какъ бы по традиціи онъ усердно награждалъ учениковъ колотушками...

Въ этотъ періодъ изъ русскихъ артистокъ можетъ быть отмѣчена только красивая Новинская. Она отличалась въ мимическихъ роляхъ и заслужила всеобщее одобреніе въ роли нѣмой „Фенеллы“. Остальныя же артистки были пригодны только на второстепенныя роли, потому дирекція старалась пополнить свой персоналъ приглашеніемъ иностранныхъ балеринъ. Дебютировавшія французженки Круазетъ и Пейсаръ, хотя и были приглашены какъ первыя танцовщицы, но онѣ оказались не болѣе какъ хорошими солистками. Круазетъ приобрѣла симпатіи публики не столько танцами, сколько мимикою. Пейсаръ же

въ испанскихъ танцахъ, не имѣвшихъ ничего общаго съ классическимъ искусствомъ, по словамъ современниковъ, сводила съ ума публику, для которой страстный, полный нѣги испанскій „болеро“ былъ новинкою. Не смотря на наружный успѣхъ, обѣ эти артистки все таки не были въ состояніи поддержать образовавшійся уже на петроградской сценѣ обширный репертуаръ. Публика относилась къ нимъ какъ къ хорошимъ въ ихъ жанрѣ танцовщицамъ, но не какъ къ прима-балеринамъ. Титюсъ поставилъ въ 1835 году балетъ „Сильфиду“. Въ главной роли танцевала сначала Круазетъ, а потомъ Пейсаръ. Но въ ихъ исполненіи этотъ балетъ не вызвалъ особыхъ знаковъ восторга. Только съ пріѣздомъ Тальони (1837 г.) „Сильфида“ какъ бы преобразилась. Въ исполненіи „воздушной“ артистки-художницы онъ считался излюбленнымъ произведеніемъ искусства на всѣхъ европейскихъ сценахъ; точно также и въ Петроградѣ онъ встрѣтилъ восторженный пріемъ.

Изъ мужского персонала выдвинулся въ это время французъ Герино. Этотъ танцовщикъ былъ красивъ, ловокъ, граціозенъ. Послѣ перваго своего дебюта поправился публикѣ и особенно прекрасному полу. Послѣ двухлѣтняго пребыванія въ Петроградѣ онъ переведенъ былъ въ московскій балетъ, гдѣ занялъ мѣсто балетмейстера. Причиной перемѣщенія былъ его романъ съ танцовщицей Пейсаръ. Разыгралась старая, но вѣчно повторяющаяся исторія ревности. Пейсаръ заподозрила своего возлюбленнаго въ неврѣнности, бросилась съ балкона и сломала себѣ ногу. Такъ печально кончила она свою хореографическую карьеру. Герино былъ замѣненъ въ Петроградѣ вновь приглашеннымъ танцовщикомъ Эмилемъ Гредлю, который долгое время служилъ партнеромъ, какъ пріѣзжимъ, такъ и русскимъ артисткамъ.



Петроградскій Большой театръ.

(Рис. 17).



Въ 1836 ГОДУ былъ открытъ вновь выстроенный Большой театръ (рис. 17). До конца XIX вѣка это былъ настоящій храмъ Терпсихоры. Въ немъ расцвѣло и окрѣпло въ Петроградѣ хореографическое искусство.

Тутъ блестяли яркимъ свѣтомъ всѣ крупнѣйшія звѣзды европейскаго балетнаго небосклона. За ними слѣдомъ развивалась и длинная вереница русскихъ талантовъ,

которые смѣло соперничали съ лучшими иностранными артистами. Здѣсь создалась и окрѣпла слава русскаго балета.

Въ этомъ, несущемъ болѣе храмъ Музы много превратностей судьбы испытать русскій балетъ. Пережилъ онъ годы высокаго подъема хореографіи; но также были у него времена и невзгодъ. Въ періодъ, когда главенствовала въ Петроградѣ итальянская опера, къ хореографіи дирекція относилась крайне небрежно и равнодушно. До унядка балетъ все таки никогда не доходилъ. Преклоненіе публики не столько передъ искусствомъ, сколько передъ легкокрылыми служителями Терпсихоры, поддерживало тотъ священный огонь, который оживлялъ и одухотворялъ балетную сцену. Движенію впередъ хореографіи много способствовало поощреніе, въ разныхъ формахъ выражавшееся нѣсколькими поколѣніями балетомановъ, крѣпко осѣвшихъ въ зрительной залѣ Большого театра. Одни поклонники смѣнялись другими; не оскудѣвала въ нихъ любовь къ талантамъ артистовъ, какъ сходящихся съ подмостковъ, такъ и къ вновь нарождавшимся. Россійской Терпсихорѣ посвящались „восторги“, доходившіе иногда до фанатизма. Балетный персоналъ, съ балетмейстеромъ во главѣ, цѣнилъ эти „восторги“ и въ свою очередь стремился къ самосовершенствованію, оставаясь постоянно въ предѣлахъ традицій строгаго классицизма, свившаго себѣ прочное гнѣздо на сценѣ Большого театра.

Такимъ образомъ, искусство достигнуло пышнаго развитія и петроградскій балетъ, благодаря преслѣдуемымъ высоко художественнымъ идеаламъ, пріобрѣлъ всемірную извѣстность.

За время существованія Большого театра, много радости и счастья испытали въ этомъ зданіи и артисты, начавшіе и кончившіе въ немъ свою карьеру. Но, въ то же время, не мало пролито было тамъ и слезъ артистками, жаждавшими поощренія ихъ дарованіямъ. Почти каждой изъ нихъ приходилось бороться съ неизбежными закулисными интригами, сильно развитыми въ этой скользкой сферѣ фаворитизма, зависти и стороннихъ вліяній. Но все это вмѣстѣ взятое создавало такую атмосферу, въ которой застоя не было, а проявлялась постоянная кипучая дѣятельность всѣхъ органовъ, прикосновенныхъ къ хореографическому искусству.



ТИТЮСЪ оставался долгое время балетмейстеромъ, хотя личное творчество его было очень ограниченное; но въ заслугу можетъ быть поставлено, что онъ перенесъ на русскую сцену лучшія хореографическія произведенія того времени: „Сильфида“, „Дѣва Дуная“, „Жизель“ увидѣли у насъ свѣтъ рампы, благодаря Титюсу, который поставилъ эти балеты на русскую сцену безъ измѣненія. Онъ рабски подражалъ постановкамъ въ Парижѣ, куда этотъ балетмейстеръ нерѣдко отлучался для ознакомленія съ балетнымъ репертуаромъ того времени.

Одновременно съ Титюсомъ поручено было поставить еще балетъ танцовщицѣ Лашукъ; но единственное его произведеніе „Волшебная кошка“ успѣха не имѣло, выдержавши только шесть представленій. Да и балетъ этотъ былъ, очевидно, сколкомъ съ балета „La chatte metamorphosée“, уже шедшаго на парижской сценѣ и не имѣвшаго тамъ успѣха.

За недостаткомъ крупныхъ прима-балеринъ публика охладѣла къ балету; но это продолжалось не долго. Поклоненіе Терпсихорѣ въ Петроградѣ возгорѣлось съ новою силою. Въ 1837 году, въ лучшей своей роли, въ „Сильфидѣ“ появилась Тальони.

Балетъ снова ожилъ. Волшебница-Тальони произвела настоящій переворотъ въ сѣверной столицѣ. Балетъ пересталъ быть исключительно аристократической забавой. Всѣ слои столичнаго населенія стремились въ Большой театръ, чтобы восторгаться воздушною Сильфидой.

Тальони танцевала нѣсколько сезоновъ къ ряду (1837—1841 г.). Не смотря на то, что она явилась въ Петроградъ почти къ концу своей артистической карьеры, она все таки производила чарующее впечатлѣніе не меньше, чѣмъ въ первые годы своихъ сценическихъ успѣховъ.

О значеніи этой артистки въ исторіи хореграфіи было довольно подробно сказано въ III томѣ нашего труда, потому, во избѣжаніе повтореній, ограничимся изложеніемъ только ея дѣятельности въ Петроградѣ.

Кромѣ излюбленной ею „Сильфиды“ (рис. 18), она имѣла наибольшій успѣхъ въ



Марія Тальони.

(Рис. 18).

видимо увядавшая Тальони, которую публика принимала не столько за исполненіе, сколько по воспоминаніямъ о прежней воздушной Сильфидѣ.

„Незабвенную“ проводили торжественно, при чемъ подъ конецъ спектакля артистка подлетѣла къ рампѣ и нарушила хореграфическій обѣтъ молчанія. На французскомъ языкѣ она сказала благодарственную рѣчь за оказанный ей въ Петроградѣ радушный пріемъ.

За все время пребыванія Тальони въ Петроградѣ, русская періодическая печать и публика привѣтствовали знаменитую Сильфиду восторженно. Всѣ отзывы о ней были

имѣла наибольшій успѣхъ въ балетѣ „Гитана“, гдѣ балерина отличалась въ „pas Styrien“. Тутъ, рядомъ съ знаменитою артисткою пользовались успѣхомъ начинавшія солистки Смирнова, Андриянова и Прихунова. Восторженно встрѣчали Тальони еще въ произведеніяхъ ея отца „Тѣнь“, „Дѣва Дуная“ и въ оперѣ „Робертъ Дьяволъ“, въ роли Елены. Поставленные же ея отцомъ балеты „Влюбленная Баядерка“, „Озеро волшебницъ“, „Воспитанница Амура“, не смотря на участіе въ нихъ Тальони, особымъ успѣхомъ не пользовались. Его же балетъ „Креолка“ быстро былъ снятъ съ репертуара. Поправился публикѣ небольшой балетъ „Миранда“, перенесенный съ парижской сцены, гдѣ онъ раньше шелъ подъ названіемъ „Искушеніе“ (La tentation). Въ послѣдній годъ своего пребыванія въ Петроградѣ (1841 г.) Тальони танцевала въ двухъ новыхъ, поставленныхъ ея отцомъ балетахъ „Дая“ и „Герта“; но оба эти произведенія оказались крайне тощими, какъ по танцамъ, такъ и по содержанію. Ихъ не могла поддержать



Сцены изъ балета „Тень“.
Рис. Тимма.
(Рис. 19).



М. Тальони.
Рисунки Басина (изъ соч. Н. Соловьева).
(Рис. 20).

преисполнены самыми яркими похвалами. Писали, что Тальони это гений танцевъ, выше нежели гений Байрона въ своемъ родѣ. „Что это за танцы! это легкое воздушное порхание бабочки:

это полетъ какого то волшебнаго существа, какой то неземной Перн: это цѣлая поэма любви, страстная, упоительная, полная огня и вдохновенія“. Про ея танцы въ „Возстаніи въ Сералѣ“ писали въ „Сѣверной Пчелѣ“: „она не танцуетъ, а поетъ, какъ скрипка Паганини, рисуетъ, какъ Рафаэль“. Общій отзывъ о Тальони состоялъ въ томъ, что „такой легкости, такой цѣломудренной граціи не было ни у одной изъ танцовщицъ, посѣщавшихъ Петроградъ“.

И въ сѣверной столицѣ, какъ въ другихъ европейскихъ городахъ, Тальони оставила по себѣ славу, какъ великая художница поэтично прекраснаго романтизма. Точно также и въ Петроградѣ, за ней установилась репутація „скромной и стыдливой артистки“.

Восторженно относилась русская печать къ появленію Тальони въ каждой новой роли. Какъ образчикъ похвалъ приводимъ на выдержку одинъ изъ отчетовъ въ литературномъ прибавленіи къ „Русскому Инвалиду“ за 1839 годъ.

Въ отчетѣ о первомъ представленіи вновь поставленнаго балета „Тѣнь“, рецензентъ между прочимъ пишетъ: . . . „Вы видѣли Сильфиду; помните граціозныя позы этого прелестнаго, воздушнаго существа; вы видѣли ее летающею въ „Дѣвѣ Дуная“; вы помните цыганку „Хитацу“, какъ она въ своемъ млечномъ шпензерѣ, въ платьѣ млечнаго цвѣта, блестящемъ тысячею звѣздочекъ, съ кастаньетами въ рукахъ, подъ дивную сладострастную музыку танцуетъ передъ вами свой полный нѣги и блаженства фанданго; вы помните Елену, какъ она, очаровательница „упоеваетъ“ Роберта своими ласками, передъ которыми не устоитъ и самая строгая скромность; знаете ее . . . когда вы сидите въ креслахъ Большаго театра и, любясь Тальони, погружаетесь душою въ это отрадное, блаженное упоеніе, которое доставляется только чистымъ искусствомъ, чистою поэзіей... Но, вы многого еще не знаете, много еще не видали, если не видѣли „Тѣни“. „Тѣнь“ это верхъ роскоши художественной, верхъ очарованія“. (Рис. 19).

Далѣе, театральныи критикъ пишетъ: „Мнѣ нѣтъ никакого дѣла, что стройныи Лашукъ размахиваетъ руками по одному и тому же направленію; что прекрасная г-жа Аполлонская немпожко не смѣла и половка въ жестикуляціи; нѣтъ даже никакого дѣла до патетической, выразительной игры г. Гольца, до ловкости и чистоты въ танцахъ г-жъ Смирновой и Андреяновой—я вижу только одну Тальони... все меркнетъ передъ нею . . . я все узналъ отъ Тальони, понялъ глубокии смыслъ ея скорби, сочувствовалъ ея радости, упоевался блаженствомъ ея восторговъ. Вотъ почему смыслъ имѣетъ только тотъ балетъ, въ которомъ Тальони—истинная поэтъ художница чаще является на сценѣ. А въ „Тѣни“ она постоянно на сценѣ...”

Разсказавши подробно содержаніе „Тѣни“, рецензентъ заканчиваетъ описаніемъ танцевъ въ послѣднемъ дѣйствіи: „г-нъ Гредлю, котораго вы такъ хорошо помните по его прыжкамъ, пируэтамъ и воздушнымъ *pas de poisson*, танцуетъ съ г-жами Смирновой, Андреяновой, Бертранъ и Шлейфохтъ *pas de cinq*. Послѣ нихъ выступаютъ женихъ съ невѣстою и танцуютъ *pas de deux*... Тутъ неслышно въ толпу пирующихъ влетаетъ тѣнь Ангелы-Тальони, безпрестанно мелькаетъ предъ глазами своего возлюбленнаго, вмѣнивается въ его танецъ съ невѣстою и составляетъ съ ними прелестнѣйшее *pas de trois*. Тутъ тысячи новыхъ восхитительныхъ позъ, тысячи самыхъ обаятельныхъ движеній и каждое изъ нихъ картина, полная глубокаго, таинственнаго смысла. Лореданъ простираетъ руки къ своей невѣстѣ, чтобы заключить ее въ свои объятія, но въ эти объятія влетаетъ Тальони . . .

Легкость, эфирность, грація Тальони превосходятъ здѣсь всякое описаніе и это *pas de trois* сочинено такъ умно, такъ живописно, что немного найдется ему подобныхъ“.

Мы остановились на настоящей выдержкѣ потому, что въ ней вкратцѣ обрисованъ талантъ Тальони и въ другихъ роляхъ; вмѣстѣ съ тѣмъ тутъ же дается понятіе и о балетномъ персоналѣ того времени.

Воспроизводимъ рядъ сценъ изъ балета „Тѣнь“. Онѣ зарисованы съ натуры русскимъ художникомъ Тиммомъ, и даютъ понятіе о характерѣ какъ танцевъ, такъ и о постановкѣ балетовъ во времена Тальони.

При этомъ, нельзя не замѣтить, что въ послѣдніи годъ гастролей Тальони въ Петроградѣ (1841 г.) публика значительно къ ней охладѣла. Хотя и принимали ее очень радушно, но замѣчали, что неумолимое время брало свое и „воздушный“ талантъ артистки видимо угасалъ. Артистка, впрочемъ, не обращала особаго вниманія на то, что прежняя ея воздушность постепенно увядала. Не принимала она также, какъ въ былое время, близко къ сердцу несовсѣмъ ласковые объ ней отзывы. Славы она больше не добивалась. Репутація была за нею прочно установлена; по ей пужень былъ матеріальный заработокъ. За нимъ она и пріѣзжала въ гостепріимный Петроградъ, щедро вознаградившии талантъ европейской знаменитости.

Кстати, можно замѣтить, что не одна только Тальони, но и большинство иностранныхъ балеринъ плѣняли петроградцевъ на закатѣ своей славы, т. е. въ такомъ возрастѣ, когда крылышки перестали поднимать на воздухъ отяжелѣвшихъ отъ времени Сильфидъ.



О. Шлейфохтъ въ балетѣ „Морской разбойникъ“.

(Рис. 21).

Онѣ пріѣзжали не столько за лаврами, сколько за „презрѣннымъ металломъ“, а также за богатыми тысячными подарками, на которые публика была очень таровата. Петроградъ считался даже и незначительнымъ по таланту иностранкамъ обѣтованною страной, откуда увозилась масса подносимыхъ имъ брилліантовъ и другихъ драгоценностей. При описаніи дѣятельности Тальони во II томѣ, приложенъ былъ рядъ портретовъ этой артистки, воспроизведенныхъ французскими, англійскими и нѣмецкими художниками. Во время пребыванія знаменитой Сильфиды въ Петроградѣ на нее обратили вниманіе и русскіе художники Басинъ и Тиммъ. Первымъ изъ нихъ были сдѣланы интересныя русунки карандашемъ, помѣщенные въ соч. Н. Соловьева „Тальони“. Очевидно, что портреты эти (рис. 20) были нарисованы Басинымъ съ натуры. Они цѣнны въ томъ отношеніи, что даютъ полное представленіе какъ о характерѣ танцевъ Тальони, такъ и объ ея костюмахъ, чего зачастую нельзя усмотрѣть изъ многочисленнаго собранія не въ мѣру прикрашенныхъ портретовъ этой артистки, не рѣдко грѣшившихъ противъ истины.



Г-жа Данилова.
(Рис. 22).

Тальони находилась въ Петроградѣ въ періодъ, когда русскій балетъ, благодаря превосходному его персоналу, уже началъ пріобрѣтать европейскую извѣстность. Балетные спектакли усердно посѣщались изысканною публикою изъ самыхъ высшихъ слоевъ общества, потому дирекція не щадила издержекъ на постановку хореографическихъ произведеній. Необходимо было „угодить“, потому на декорации и костюмы тратили большія деньги. Постановка одного балета „Дѣва Дуная“ стоила 80.000 рублей; осмѣянный въ Парижѣ балетъ „Тѣнь“ обошелся не меньше.

Императоръ Николай оказывалъ особое покровительство „сильфидѣ Тальони“. Изъ русскихъ же танцовщицъ государь обращалъ вниманіе на талантливую воспитанницу театральнаго училища Шлейфохтъ (рис. 21), подававшую большія надежды, но умершую (1845 г.) отъ чахотки. Про нее передаютъ рѣдкій въ балетной хроникѣ случай.

Однажды, при представленіи балета „Озеро волшебницъ“, въ присутствіи государя, во время варіаціи у Шлейфохтъ стали спускаться тюники. Она ничего не замѣчала, продолжая танцовать.

Стоявшіе на сценѣ замерли... тюники уже спустились до половины, когда Шлейфохтъ это замѣтила и мгновенно скрылась за кулисы. Варіацію за нее окончила Тальони. Шлейфохтъ снова появилась на сцену раскрасѣвшаяся, со слезами на глазахъ. Государь первый зааплодировалъ, а за нимъ вся публика разразилась громомъ рукоплесканій.

Хорошими въ это время солистками были еще Данилова (рис. 22) и Никитина, занимавшія довольно видное мѣсто въ балетѣ.

Послѣ отъѣзда Тальони изъ Петрограда въ 1841 году, главныя роли поручались русскимъ артисткамъ Смирновой и Андріановой. Для послѣдней въ 1842 году была поставлена „Жизель“. Признанный лучшимъ изъ классическихъ произведеній, этотъ балетъ въ довольно блѣдномъ исполненіи Андріановой особаго успѣха не имѣлъ; затѣмъ къ концу сезона въ немъ дебютировала крупная по дарованію артистка Люсиль Гранъ. За нею былъ признанъ большой талантъ. Это была идеально корректная исполнительница классическихъ танцевъ; но у всѣхъ не изгладилась еще изъ памяти Тальони, потому холодная по темпераменту знаменитость Л. Гранъ не могла разогрѣть сердца балетной

публики. Къ ней отнеслись крайне сдержанно, не смотря на то, что во второмъ дѣйствіи „Жизели“, она была признана „неподражаемою“. (Рис. 23).

Пребываніе иностранокъ въ Петроградѣ оказало большое вліяніе на русскихъ воспитанницъ театральнаго училища. Видя передъ собою такихъ представительницъ классическаго искусства, какъ Тальони и Л. Гранъ, и русскія артистки совершенствовались въ технику, стараясь подражать этимъ прекраснымъ образцамъ. Являлось соревнованіе, которое давало сильнѣйшій толчокъ развитію художественныхъ задачъ хореграфинъ. Такимъ образомъ сформировались и русскія начинающія балерины Смирнова, Андріанова, З. Ришаръ, Прихунова и другія.

Начиная съ 1843 года до пріѣзда въ 1848 году Фаппи Эльслеръ, балетный репертуаръ поддерживался исключительно русскими силами. Въ публикѣ замѣчалось нѣкоторое охлажденіе къ балету,

потому что стоявшія во главѣ Смирнова и Андріанова не въ состояніи были вызвать интересъ къ хореграфическимъ зрѣлищамъ, тѣмъ болѣе, что балеты давались только одинъ разъ въ недѣлю, по воскресеньямъ.

Смирнова была талантлива, но некрасива собою. Для классическихъ танцевъ она выработала превосходную технику, такъ что ей пророчили блестящую будущность. По словамъ театральныхъ критиковъ, ея манера танцовать представляла удачное подражаніе Тальони. Такое сопоставленіе, однако, представляется крайне сомнительнымъ и должно быть объяснено исключительно чрезмѣрно доброжелательнымъ отношеніемъ къ „русской“ начинающей балеринѣ, о которой впоследствии писали, что она никогда не выйдетъ изъ ряда посредственностей.

Въ погонѣ за славою Смирнова даже ѣздила за границу (1844 г.); но въ исторіи хореграфинъ она не оставила по себѣ никакого имени.

Болѣе счастлива была Андріанова, составившая себѣ извѣстность не только въ Россіи, но и въ Парижѣ и Миланѣ. Начала она свою карьеру блистательно въ Петроградѣ; во многомъ она была обязана сильному покровительству влюбленнаго въ нее директора петроградскаго театра Гедсонова. Благодаря своему вліянію Андріанова интриговала не только противъ своей сверстницы Смирновой, но даже противъ Тальони. По таланту своему фаворитка директора совсѣмъ не заслуживала тѣхъ похвалъ, которыя ей расточала доброжелательная и любезная печать во время ея пребыванія въ Парижѣ. Ее дѣйствительно похвалили и затѣмъ скорѣе забыли. Тоже слѣдуетъ сказать о ея дебютѣ въ Миланѣ. Хотя итальянцами и была выбита въ честь ея медаль, но восторга никакого



(Рис. 23).



Г. Андріанова.
(Рис. 24).

она не возбудила и въ дѣтонисяхъ театра ла Скала оставила слѣдъ не какъ талантливая артистка, а какъ „русская“, едва ли не впервые появившаяся на подмосткахъ этого театра.

Для Андріановой были поставлены балеты „Пахита“ и „Сатанилла“ (1847 г.). Оба эти произведенія, перенесенныя съ заграничныхъ сценъ, очень понравились. „Пахита“ и до настоящаго времени осталась репертуарнымъ балетомъ, благодаря благодарной роли для прима-балерины, имѣющей возможность блеснуть и виртуозностью и мимическимъ талантомъ. Особеннымъ успѣхомъ пользовалось красиво поставленное для кордебалета групповое па съ плащами (рис. 24).

Нѣсколько ея современниковъ, въ томъ числѣ и балетмейстеръ Маріусъ Петипа, съ успѣхомъ неоднократно танцовавшій съ нею въ „Пахитѣ“ (pas de folie), лично передавали намъ, что Андріанова была дѣйствительно красива. Классическіе же танцы при всемъ желаніи не могла исполнять корректно и отчетливо: этого не позволяло неправильное сложеніе ея ногъ. Мимика ея была рѣзкая, размашистая и мало естественная. Въ характерныхъ же танцахъ была очень оживлена; дерзкія и быстрыя ея движенія публикѣ нравились. Съ большимъ увлеченіемъ исполняла она „Аррагонскую хоту“, „Сальтарелло“, „Тарантеллу“ и другіе характерные танцы. Хотя въ этихъ танцахъ Андріанова имѣла несомнѣнный успѣхъ, но во всякомъ случаѣ, по словамъ Маріуса Петипа, она не заслуживала той европейской извѣстности, которую старались сдѣлать ея не въ мѣру услужливые друзья.

Особую популярность Андріанова пріобрѣла, благодаря скандальному эпизоду на сценѣ, во время ея пребыванія въ Москвѣ, куда она два раза была командирована изъ Петрограда. Давали балетъ „Пахита“ (1847 г.). Въ первомъ дѣйствіи, послѣ исполненія Андріановой и Монтасю танца „Сальтарелло“, на сцену къ ногамъ танцовщицы была брошена мертвая кошка съ привязанною къ хвосту ленточкою „первая танцовщица“. Публика выразила шумный протестъ противъ нанесеннаго оскорбленія; всѣ артисты на

сценѣ бросились къ Андріяновой, выражая свое сочувствіе. Опуценный моментально занавѣсъ былъ снова поднятъ по настоячивому требованію публики, вызывавшей артистку, чтобы шумными знаками одобренія и несмолкаемыми рукоплесканіями выразить свое негодованіе по поводу гнуснаго поступка одного незнакомаго ей молодого человѣка—П. Булгакова.

Недоброжелателей же въ Москвѣ у Андріяновой было много, потому что въ то время у москвичей былъ свой кумиръ, ихъ родная балерина Санковская, которую патріоты превозносили до небесъ и ставили даже выше Тальони *).

Въ замѣни откомандированной Андріяновой, дирекція отправила изъ Москвы въ Петроградъ на гастроль Санковскую съ ея блестящимъ партнеромъ Монтасю, который также считался украшеніемъ московской балетной сцены. Въ сѣверной столицѣ красивая лицомъ Санковская имѣла только скромный, паружный успѣхъ и вскорѣ вернулась обратно въ свою родную Бѣлокаменную. Окончивши свою артистическую карьеру, Андріянова отправилась въ Парижъ, гдѣ и умерла въ 1858 году. Она похоронена на кладбищѣ „Père Lachaise“. Мраморный памятникъ на ея могилѣ изображаетъ фигуру артистки въ лежачемъ положеніи со скрещенными на груди руками.

Поставленные на петроградской сценѣ балеты „Сильфида“, „Дѣва Дуная“, „Тѣнь“, „Жизель“ служатъ показателемъ, что за этотъ періодъ на петроградской сценѣ преобладалъ мечтательный романтизмъ, пустившій глубокіе корни на хореографическую почву. Всѣ названные балеты по фактурѣ своей, а также и по содержанію имѣли значительное между собою сродство. Въ реальную жизнь простыхъ смертныхъ вмѣшивались фантастическія существа, взятые изъ легендарнаго, сказочнаго міра, дававшего благодарный матеріалъ для воспроизведенія ихъ дѣйствій на сценѣ посредствомъ классическихъ танцевъ. Иначе нельзя было себѣ представить скользящую въ пространствѣ „Тѣнь“, или же порхающую, легкокрылую „Сильфиду“. Для нихъ спеціально сочинялись чистѣйшей воды классическіе танцы, составлявшіе главнѣйшую приманку балетной публики. Сюжетомъ интересовались мало, а зрители съ нетерпѣніемъ ожидали излюбленныхъ ими „варіацій“, служившихъ мѣриломъ для опредѣленія таланта артистовъ.

Независимо этого, въ „романтическихъ“ балетахъ не исключалась возможность ставить и характерные танцы; этимъ, конечно, пользовались балетмейстеры, все таки отдававшіе преимущество танцамъ классическаго стиля, составлявшимъ основу каждаго балета.



*) О Санковской скажемъ въ главѣ о московскомъ балетѣ.



III.

(Рис. 25).

ВТОРОЙ ПЕРІОДЪ XIX ВѢКА.

I.



Фанни Эльслеръ въ Россіи.—Ея дебютъ въ „Жизели“.—Успѣхъ въ Москвѣ.—Торжественные проводы.—Приглашеніе Перро.—Его характеристика.—Дебюты и успѣхъ К. Гризи.—Кратковременное пребываніе Мазилье.—Иностранки Гиро, Флери и Иелла.—Балетъ „Фаустъ“.

Русскій балетъ—сколокъ съ парижскаго.—Балетная критика.



ВЪ 1848 ГОДУ интересъ къ хореграфіи пробудился снова не только среди балетомановъ, но и въ самыхъ широкихъ слояхъ общества. Въ Петроградъ прибыла Фанни Эльслеръ. Директоръ театровъ Гедесоновъ, опасаясь конкуренціи съ своей любимницей Андриановой, противился приглашенію европейской знаменитости и предложилъ Фанни Эльслеръ ничтожное вознагражденіе (3000 руб. въ сезонъ), въ расчетъ, что артистка не согласится на такія условія; но Фанни согласилась. Ея дебютъ состоялся въ „Жизели“. Хотя во второмъ дѣйствіи этого балета Ф. Эльслеръ вызвала невыгодныя для нея сравненія съ „воздушной“

Фанни Эльслеръ. Тальони, но громадное впечатлѣніе произвела она въ мимическихкихъ сценахъ перваго дѣйствія. Такимъ образомъ за нею все таки была установлена репутація первоклассной артистки.

Три сезона къ ряду Фанни Эльслеръ танцевала въ Россіи съ неослабѣвающимъ, громкимъ успѣхомъ. Ея репертуаръ состоялъ изъ балетовъ: „Жизель“, „Эмеральда“,



Fanny Elssler

(Рис. 26).

„Мечта художника“, „Катарина“, „Тщетная предосторожность“. „Лидя“, „Тарантуль“, „Швейцарская хижина“. Особый восторгъ вызывало исполненіе ею „качучи“, которую она танцевала неподражаемо. (Рис. 25). Французскіе и нѣмецкіе художники воспроизвели Ф. Эльслеръ въ различныхъ позахъ этого облагороженнаго ею страстнаго испанскаго танца. Въ Россіи же появился только одинъ извѣстный намъ, рисованный съ натуры портретъ Фанни, сдѣланный художникомъ Тиммомъ. (Рис. 26).

О значеніи Фанни въ исторіи хореграфіи, а также и о свойствѣ ея таланта нами довольно подробно уже сказано въ III томѣ. Остается добавить, что и въ Россіи она съ честью поддержала пріобрѣтенную ею славу какъ въ Европѣ, такъ и въ Америкѣ.

Въ жизни этой артистки, пребываніе ея въ Россіи сыграло крупную роль. Въ Москвѣ она окончательно простилаь съ своею артистическою карьерою.

Ей было далеко за сорокъ лѣтъ, когда состоялся прощальный ея спектакль въ Бѣлокаменной. Этотъ спектакль былъ незаурядной страницей въ лѣтописяхъ хореграфіи. Даже

и въ такой обильной торжествами жизни Фанни Эльслеръ, прощаніе ея съ москвичами оставило по себѣ неизгладимую память.

Давали „Эсмеральду“. При выходѣ на сцену Фанни, ее засыпали цвѣтами и отъ имени москвичей подали громадный букетъ изъ бѣлыхъ камелій, на которомъ красныя камеліи выдѣляли собою слово „Москва“. Послѣ этого ей былъ поднесенъ московскій серебряный каравай и въ немъ дорогой браслетъ. Во второмъ дѣйствіи балета, гдѣ Эсмеральда пишетъ на стѣнѣ имя своего любимца Феба, Ф. Эльслеръ неожиданно для всѣхъ написала „Москва“, встала на колѣни и облобызала драгоценныя для нея литеры. Во время всего спектакля продолжались нескончаемыя, шумныя оваціи. Свое „па“ во второмъ дѣйствіи она танцевала подъ аккомпаниментъ рукоплесканій, заглушавшихъ музыку.

По окончаніи спектакля, виновницу торжества провожали по улицамъ до мѣста ея жительства, осыпая путь цвѣтами. (Рис. 27).



(Рис. 27).

Артисты русскаго и французскаго драматическихъ театровъ поднесли Фанни драгоценный браслетъ и прочитали трогательное привѣтствіе въ стихахъ. Такъ торжественно на всегда простилась Фанни Эльслеръ съ своею блистательною карьерой. Ни до нея, ни послѣ нея не было артистки, которая удостоилась бы такихъ овацій какъ въ Старомъ, такъ и въ Новомъ Свѣтѣ.

Съ пріѣздомъ Фанни Эльслеръ совпало и приглашеніе балетмейстеромъ Огюста Перро (1848 г.). Хотя мы уже дали характеристику этого замѣчательнаго хореографа, но глѣбительность его въ Петроградѣ должна быть особенно отмѣчена, потому что Перро, постановкою своихъ балетовъ, открылъ какъ бы новую эру въ исторіи русскаго балета.



(Рис. 28).

Мы уже говорили, что Перро всегда старался придавать своимъ балетамъ смыслъ и дѣйствіе: поэтому всѣ его балеты смотрѣлись съ неослабѣвающимъ интересомъ отъ начала до самаго конца. Танцы на столько были связаны съ сюжетомъ, что какъ изъ пѣсни слова не выкинешь, такъ и изъ балетовъ Перро нельзя исключить ни одного танца, безъ ущерба развитію пьесы. Въ своихъ произведеніяхъ Перро не слѣдовалъ системѣ его современника балетмейстера Тальони. Авторъ „Сильфиды“, „Дѣвы Дуная“ и проч. при постановкѣ балетовъ былъ озабоченъ только одною цѣлью — выдвинуть на первый

планъ главную исполнительницу, его дочь. Остальные же дѣйствующія лица служили только рамкою, рельефно отбѣившею фигуру Маріи Тальони. Хореографія Перро рѣзко отличалась отъ твореній Тальони. Онъ заботился не объ одной только главной роли. Содержательность фабулы и драматическое движеніе въ балетѣ составляли обязательные элементы его твореній. Благодаря этому, въ его балетахъ не было „маленькихъ“ ролей; каждая изъ нихъ была типична и давала достаточно благодарный матеріалъ для его сценической обработки. На первый планъ онъ ставилъ „выразительность“, какъ въ пантомимныхъ сценахъ, такъ и въ мимикѣ, во время танцевъ, потому для осуществленія его задачъ требовались хорошіе пантомимные артисты, которые дѣйствительно и формиро-

вались подѣ умѣлымъ руководствомъ Перро. Въ дѣлѣ развитія мимическаго искусства въ Петроградской школѣ, заслуги Перро громадны. При немъ петроградскій балетъ какъ будто снова вернулся ко временамъ Дидло, который, какъ истинный художникъ, умѣлъ въ своихъ балетахъ поддерживать постоянно возрастающій интересъ. Во всѣхъ своихъ твореніяхъ Перро проводилъ основную идею твердо усвоенныхъ имъ хореографическихъ принциповъ—выразительность при соблюденіи строгой красоты пластическихъ жестовъ и движеній. Онъ былъ врагомъ „большихъ размашистыхъ жестовъ“, которыми щеголяли послѣдователи итальянской школы, а старался внушить артистамъ-исполнителямъ принципъ, что всѣ ихъ движенія должны быть уравниваемы соотвѣтственно выражаемымъ ими чувствамъ и положеніямъ. Въ этомъ заключалась коренная заслуга этого художника-хореографа, творившаго свои балеты оставаясь всегда въ рамкахъ осмысленной, изящной пластики.

Находились лица, упрекавшія Перро, что въ его балетахъ мало танцевъ и слишкомъ большое мѣсто удѣлялось мимическимъ сценамъ. Упрекъ этотъ совершенно неоснователенъ потому уже, что публика въ своихъ требованіяхъ нередко противорѣчила сама себѣ. Когда ставились балеты, въ которыхъ преобладали танцы, тогда та же публика утверждала, что даютъ дивертиссементы, а не танцы. Перро же не обращалъ вниманія на эти упреки и шелъ по однажды намѣченному имъ направленію. Онъ создалъ цѣлый рядъ драмъ, изображенныхъ имъ посредствомъ движущейся пластики. Танцы въ его балетѣ, повторяемы, были всегда выразительны; они не только дополняли, но и разъясняли драматическія положенія дѣйствующихъ. Въ близости къ дѣйствительной жизни заключалась причина живучести всѣхъ его произведеній. Его „Эмеральда“ жива и неувядаема до настоящаго времени. Не одна балерина, исполнявшая эту роль, исторгала у зрителей слезы въ послѣдней сценѣ, когда ее вели на казнь. Тоже самое можно сказать и о балетѣ „Фаустъ“, съ его разнообразными драматическими положеніями. Въ балетахъ Перро роли не уничтожали одна другую, а были соразмѣрены и характерно обработаны. Въ своихъ балетахъ Перро черпалъ сюжеты изъ реальной жизни, съ ея страстями, гдѣ въ самыхъ разнообразныхъ формахъ развивались сердечныя движенія обоихъ половъ. Любовь съ ея радостными и горестными переживаніями составляла главный мотивъ его балетовъ. Перро можно назвать балетмейстеромъ-реалистомъ, въ то же время отводившимъ видное мѣсто изящнымъ классическимъ танцамъ. (Рис. 28 и 29).

Перро былъ прекраснымъ преподавателемъ мимики и самъ, какъ мимикъ, былъ крупнымъ артистомъ. Въ Петроградѣ его особенно цѣнили въ „Эмеральдѣ“. Онъ исполнялъ незначительную роль Пьера Гренгуара, но и въ ней вызывалъ глубокое сочувствіе къ несчастному нищему, безнадежно влюбленному въ Эмеральду. Лучшими же ролями его были Мефистофель въ балетѣ „Фаустъ“ и корзижникъ въ балетѣ соч. Мазилье „Своей нравная жена“.

Во время десятилѣтняго пребыванія Перро въ Петроградѣ, ему не удалось проявить своего творчества въ новыхъ балетахъ. Повидимому, онъ къ этому и не стремился, потому что поставленные имъ балеты его сочиненія были отчасти забронированы отъ неуспѣха.



Ж. Перро.

(Рис. 29).

Всѣ они, какъ то: „Эмеральда“, „Фаустъ“, „Катарина“, поставленные уже гораздо ранѣе на многихъ европейскихъ сценахъ, всюду были признаны превосходными хореграфическими произведеніями.

Кончился ангажементъ Фанни Эльслеръ и въ замѣнъ ей была приглашена Карлотта Гризи, жена Перро. Это была одна изъ крупнѣйшихъ звѣздъ блестящаго хореграфическаго созвѣздія половины XIX вѣка. Она выступила въ своей коронной, созданной ею роли „Жизели“. (Рис. 30). Громадный успѣхъ былъ вполнѣ заслуженною данью ея большому таланту, который былъ уже нами охарактеризованъ при описаніи развитія балетнаго искусства на парижской сценѣ. Когда Гризи исполнила роль „Жизели“, только тогда въ

Россіи оцѣнили значеніе созданнаго ею поэтическаго балета, этого перла хореграфіи, считающагося пробнымъ камнемъ для всѣхъ балеринъ. Кромѣ „Жизели“, К. Гризи танцевала еще въ балетахъ ея мужа „Эмеральда“, „Война женщинъ“, „Своеправная жена“, „Газельда“ и „Наяда и рыбакъ“.

Благодаря своимъ поэтическимъ красотамъ балетъ „Наяда и рыбакъ“, соч. Перро, сдѣлался такимъ же излюбленнымъ произведеніемъ, какъ и его „Эмеральда“. Тутъ Перро показалъ себя большимъ художникомъ-поэтомъ, мастерски сѣмъ-бвишимъ сочетать фантастическій элементъ съ сценами изъ реальной жизни. (Рис. 31). На первомъ представленіи, кромѣ К. Гризи въ главной роли, участвовала Андріанова, окруженная обширнымъ цвѣтникомъ петроградскаго балета.

Для оживленія балетныхъ спектаклей, дирекція въ 1851 году пригласила изъ Варшавы польскую балетную труппу съ Ф. Кшесинскимъ во главѣ. Для нихъ былъ поставленъ одноактный балетъ - дивертисементъ „Крестьянская свадьба“. Бойкое, размашистое и вмѣстѣ съ тѣмъ выразительное исполненіе національных, польскихъ танцевъ, по повизнѣ своей



К. Гризи. (Въ балетѣ „Жизель“).

(Рис. 30).

имѣло громадный успѣхъ. Кратковременное пребываніе этой труппы все таки оказало добрую услугу и русскимъ балеринамъ. Онѣ, конечно, не имѣли свойственнаго полякамъ темперамента, но въ значительной степени усвоили себѣ лихость исполненія, а также и ихъ манеру мимической декламации при исполненіи оживленныхъ мазурокъ и краковяковъ.

Въ слѣдующемъ 1852 году Гризи покинула Петроградъ, оставивши по себѣ наилучшія воспоминанія, какъ прекрасная мимистка и какъ классическая танцовщица высшей пробы и изящнаго стиля.

Въ 1851 году, на короткое время былъ приглашенъ изъ Парижа балетмейстеръ Мазилье, поставившій два своихъ балета для Карлоты Гризи „Фламандская красавица“ и



К. Гризи. (Въ б. „Наяда“).
(Рис. 31).

нимъ успѣхомъ балетъ „Фаустъ“ (1854 г.). Роль Маргариты очень осмысленно исполнила Елла, прекрасно олицетворившая поэтическій образъ гетевской „Гретхенъ“, Перро былъ превосходнымъ Мефистофелемъ; роль Фауста исполнилъ уже нѣсколько лѣтъ состоявшій въ труппѣ, приглашенный въ Петроградъ по рекомендаціи балетмейстера Перро танцовщикъ Маріусъ Петипа (рис. 33). Роль Марты исполнила красивая начинающая артистка Суровщикова, сдѣлавшаяся впослѣдствіи женою М. Петипа. Послѣ блестяще исполненной мазурки, эта танцовщица сразу заняла видное мѣсто въ балетѣ.

„Фаустъ“ имѣлъ очень большой успѣхъ и долго продержался на сценѣ. Его неоднократно возобновляли для разныхъ балеринъ, считавшихъ роль Гретхенъ одною изъ самыхъ выигрышныхъ. Тутъ были и красивые, содержательные танцы и интересныя, полныя драматизма сцены, въ которыхъ балеринѣ представлялась возможность блеснуть мимическою стороною таланта.

По обстановкѣ этого балета можно было наглядно убѣдиться, на какой степени совершенства стояла въ то время петроградская балетная труппа. Талантъ русскихъ солистокъ рельефно выдавался въ разныхъ сценахъ, особенно въ „Pas de fascination“, въ которомъ, въ образѣ семи смертныхъ грѣховъ, принимали участіе Прихунова, Ришаръ, Радина, Амосова, Макарова, Никитина и Спѣткова. По велѣнію руководившаго ими Мефистофеля—Перро „красивые“ грѣхи въ выразительныхъ варіаціяхъ, съ аллегорическими въ рукахъ аксессуарами опутывали своими страстями несчастную Гретхенъ. Эта сцена въ танцахъ была понятна безъ словъ.



Елла.

(Рис. 32).

для русскихъ артистокъ „Веръ Веръ“. Какъ въ Парижѣ, такъ и въ Петроградѣ оба эти балета не понравились. Только одинъ годъ пробылъ Мазилье въ столицѣ Россіи и снова вернулся въ Парижъ, гдѣ его ожидалъ блестящій успѣхъ въ балетѣ „Корсаръ“.

Послѣ отъѣзда К. Гризи, русскія артистки Прихунова, Андрианова, Ришаръ съ честью занимали мѣста прима-балеринъ; но дирекція, очевидно, не особенно цѣнила ихъ дарованіе. Новыхъ балетовъ имъ не ставили, а дешевымъ способомъ возобновляли старенькіе. Заботились больше о приглашеніи иностранокъ. Уѣхавшую К. Гризи замѣнили одновременно тремя прима-балеринами: Розой Гиро, Флери и Еллоу. Первые двѣ, протанцовавши главныя роли въ балетахъ „Эсмеральда“ и „Катарина“, оказались ниже посредственности; это были второстепенныя артистки, набранныя съ борку да съ сосенки и приглашенныя на первыя роли, очевидно, по недоразумѣнію. Третья же балерина Елла дебютировала довольно удачно въ „Гавельдѣ“. (Рис. 32). Для нея Перро поставилъ пользовавшійся въ Вѣнѣ большимъ успѣхомъ балетъ „Фаустъ“ (1854 г.). Роль Маргариты очень осмысленно исполнила Елла, прекрасно олицетворившая поэтическій образъ гетевской „Гретхенъ“, Перро былъ превосходнымъ Мефистофелемъ; роль Фауста исполнилъ уже нѣсколько лѣтъ состоявшій въ труппѣ, приглашенный въ Петроградъ по рекомендаціи балетмейстера Перро танцовщикъ Маріусъ Петипа (рис. 33). Роль Марты исполнила красивая начинающая артистка Суровщикова, сдѣлавшаяся впослѣдствіи женою М. Петипа. Послѣ блестяще исполненной мазурки, эта танцовщица сразу заняла видное мѣсто въ балетѣ.



М. Н. Петипа.

(Рис. 33).

дирекція не забывала и своихъ русскихъ артистокъ. Молоденькая Зина Ришаръ и Прихунова 1-я возведены были въ званіе прима-балеринъ. Зина Ришаръ, отличавшаяся хорошою классическою техникою, исполнила главные роли въ „Сильфидѣ“, „Войнѣ женщинъ“ и „Наядѣ“. (Рис. 34), Прихуновой же, какъ прекрасной мимисткѣ, поручены были главные роли въ „Тщетной предосторожности“ и „Своеправной женѣ“. (Рис. 35).

Объимъ этимъ артисткамъ хорошей школы не суждено было долго блеснуть на петроградской сценѣ. Прихунова скоро промѣняла артистическую карьеру на узы Гименея, вышедши замужъ за князя Гагарина. Зина Ришаръ, неудовлетворенная скромнымъ успѣхомъ въ Петроградѣ, перелетѣла въ Парижъ въ надеждѣ блеснуть яркою звѣздою въ міровой столицѣ. Это удалось ей только отчасти. Участвуя въ дивертисементахъ, пристегнутыхъ къ „фееріямъ“, она имѣла до-

Иелла оставалась въ Петроградѣ два года. Хотя талантъ этой артистки былъ далеко не первоклассный, но она все таки заслужила расположеніе публики. Европейскою славою Иелла никогда не пользовалась. Это можно заключить изъ имѣющагося въ нашей коллекціи автографовъ—десятка писемъ Иеллы. Изъ этихъ писемъ къ одному петроградскому „критику“ видно, что она танцевала преимущественно на разныхъ маленькихъ германскихъ сценахъ. Она описываетъ свои успѣхи, которыхъ, очевидно, не трудно ей было добиться въ Кенигсбергѣ, Мариенбургѣ, Пештѣ. Къ театру въ столицѣ Венгрии сама Иелла относилась съ крайнимъ пренебреженіемъ. Вездѣ ей платили очень скудное вознагражденіе, потому она очень дорожила петроградской сценою, гдѣ ее оплачивали довольно щедро.

Иелла имѣла еще одну особенность. Она свободно говорила на шести европейскихъ языкахъ и въ Петроградѣ усердно занималась изученіемъ русскаго языка. Для практики она и въ перепискѣ своей съ разными лицами старалась вставлять русскія слова.

Во время пребыванія Иеллы въ Петроградѣ,



(Рис. 34).

вольно шумный успѣхъ на театрѣ С. Мартенскихъ воротъ и, только вышедши замужъ за танцовщика Меранта, попала на сцену Большой Оперы, гдѣ и окончила свою карьеру въ должности преподавательницы танцевъ въ низшихъ классахъ.

Солистками того времени были упомянутыя уже нами Прихунова и Ришаръ, исполнившія впоследствии первыя роли, Никитина, Амосова (изъ семьи Амосовыхъ было въ балетѣ четыре сестры), М. Соколова, Рюхина, начинавшая свою карьеру молоденькая Л. Радина, Сибткова, Макарова, хотя и очень корректная, но „деревянная“ Ефремова. (Рис. 36). Все онѣ представляли собою такой богатый хореграфическій матеріалъ, что каждая изъ нихъ смѣло могла выступить „исправляющей должность“ прима-балерины и конечно ни одна изъ первоклассныхъ европейскихъ сценъ не могла конкурировать съ петроградскимъ балетомъ, богатѣйшій персоналъ котораго отличался правильностью классической техники, считавшейся въ то время высшимъ смысломъ хореграфическаго искусства.



(Рис. 35).

Изъ помѣщеннаго нами списка балетовъ, поставленныхъ на петроградской сценѣ со времени Тальони, видно, что поставленные въ столицѣ Россіи хореграфическія произведенія были перенесены преимущественно изъ Парижа. Это служитъ яркимъ показателемъ, что никакого новаго движенія въ хореграфической области проявлено не было. Въ дѣлѣ своего развитія, русскій балетъ шелъ въ томъ же духѣ и въ томъ же направленіи, какъ и парижскій балетъ. Репертуаръ обѣихъ сценъ былъ тотъ же самый. Какъ въ Парижѣ, такъ и въ Петроградѣ танцовали тѣ же первоклассныя звѣзды. Разница заключалась только въ томъ, что сѣверная столица шла впередъ съ значительнымъ запозданіемъ, во всемъ подражая французамъ. Да оно и не могло быть иначе, потому что во главѣ петроградской труппы балетмейстерами и первыми танцовщиками были исключительно одни французы, воспитанные въ духѣ Новерровскихъ принциповъ и строго державшіе знамя изящнаго стиля съ догмами классической французской школы.

Считаемъ нелишнимъ отмѣтить, что въ этотъ періодъ въ Петроградѣ повременная



1) Н. Амосова. 2) М. Соколова. 3) Г. Рюхина. 4) Манарова.
5) Радица 1-я. 6) М. Ефремова. 7) Прихунова 1-я.

(Рис. 36).

печать относилась довольно равнодушно къ хореграфин. Отчеты о балетах писались безъ всякой къ нимъ критической оцѣнки. Успѣхъ какъ хореграфическихъ произведеній, такъ и балетныхъ артистовъ зависѣлъ всецѣло отъ неустойчивыхъ взглядовъ „завсегдатаевъ“, посѣщавшихъ балетные спектакли и „поддерживавшихъ“ любимыхъ танцовщицъ. Приговоръ этой публики имѣлъ почти рѣшающее значеніе на судьбу новыхъ балетовъ. Артистки же нерѣдко, въ силу совершенно стороннихъ побужденій, не въ мѣру поощрялись снисходительно относившеюся къ ихъ таланту публикою.

Не смотря на отсутствіе серьезной балетной критики, пріѣзжія иностранныя балерины все таки очень цѣнили мнѣніе объ нихъ равнодушной къ хореграфин и мало въ ней свѣдущей печати.

Онѣ охотно знакомились съ ея представителями.

Стоявшая какъ бы на грани между половинами XIX вѣка балерина Телла нашла себѣ поддержку въ лицѣ одного много мнѣвшаго о себѣ и едва ли не единственнаго въ то время балетнаго критика М. Р. Мы упоминаемъ объ этомъ эпизодѣ съ цѣлью показать, на сколько „не серьезно“ относились въ то время къ балету, какъ къ искусству. Къ М. Р. обращались за совѣтомъ и за „благосклоннымъ“ содѣйствіемъ пріѣзжавшія въ Петроградъ балетныя знаменитости. Это не „обходили“ не только балерины, но и балетмейстеры. Между тѣмъ, этотъ критикъ (?), раздававшій артисткамъ лестные аттестаты, въ обществѣ не пользовался ни малѣйшимъ авторитетомъ и сатирическая печать зло осмѣивала его, и при томъ смѣялась въ очень обидной и даже оскорбительной формѣ.

Газетъ въ то время въ Петроградѣ было мало и въ нихъ хореграфію или совсѣмъ замалчивали, или же удѣляли ей только незначительные и почти всегда благосклонные отзывы. Благодаря такому отношенію къ пластическому искусству, писавшіі балетные фельетоны ничтожный М. Р.—ъ балетными иностранками признавался за „нѣчто“. Русскія

же артистки въ то время съ печатью совсѣмъ не считались. Только съ облегченіемъ цензурныхъ условій появились новыя газеты: въ нихъ, со второй половины XIX столѣтія, начали давать мѣсто и подробной серьезной критической оцѣнкѣ русскихъ балетныхъ артистовъ. Это, конечно, оказало значительное вліяніе на дальнѣйшее развитіе искусства въ Петроградѣ. Къ газетнымъ отчетамъ начали прислушиваться. Къ нимъ же чутко относилось и общественное мнѣніе. Но все таки къ сожалѣнію должно отмѣтить общую для всей вообще русской балетной критики черту: долго, очень долго продолжалось въ періодической печати чрезмѣрное и преувеличенное поклоненіе домо-рощеннымъ сильфидамъ. Имъ кадили безъ разбора, не отличая золота отъ мѣшуръ. Нерѣдко случалось, что выдвигались одиѣ балерины въ ущербъ другимъ, но въ концѣ концовъ все таки истинные таланты брали верхъ надъ раздутыми фаворитизмомъ репутаціями.

Только во второй половинѣ вѣка, къ балету стали предъявлять въ петроградской печати опредѣленные художественныя требованія; благодаря серьезной критикѣ и публика начала относиться къ хореографіи не какъ къ простой, изящной забавѣ, а какъ къ одной изъ благороднѣйшихъ отраслей чистаго искусства.





Ф. Черрито.
(Рис. 37).

2.

Разцвѣтъ петроградскаго балета.—Дебюты Фанни Черрито.—Ея скромный успѣхъ.—Русскія балерины Н. Богданова и Фридбергъ.—Раздутыя репутаціи. Пріѣздъ изъ Москвы Лебедевой.—Ея выступленіе въ „Эсмеральда“.—Послѣдній балетъ соч. Перро—„Дриада“.—Кратковременное пребываніе Феррарисъ.



ВЪ ЦАРСТВОВАНИЕ Императора Александра II наступилъ полный разцвѣтъ петроградскаго балета. Театральное училище, руководимое опытными учителями-танцовщиками, преимущественно французами, ежегодно выпускало даровитыхъ и въ отношеніи техники корректныхъ артистовъ, освѣжавшихъ и безъ того богатый талантами балетный персоналъ.

Въ высшихъ столичныхъ сферахъ проявлялось особое расположеніе къ хореграфическому искусству, потому дирекція старалась поддерживать его на должной высотѣ. Балеты давались по три раза въ недѣлю; одновременно съ иностранными балеринами подвизались и русскія артистки, дарованіе которыхъ находило въ публикѣ должную оцѣнку. Балетъ съ длинною гирляндю красивыхъ балеринъ, поощряемыхъ публикою, процвѣталъ, сдѣлавшись однимъ изъ любимыхъ зрѣлищъ высшихъ слоевъ общества. Установилось правило ставить ежегодно по одному крупному хореграфическому произведенію, на постановку котораго денегъ не жалѣли. Кромѣ того, развитію искусства много способствовала „бенефисная система“. Большинству не только первыхъ, но и вторыхъ артистовъ, какъ добавленіе къ скудному содержанію, давались ежегодно бенефисы, смотря по заслугамъ; при этомъ, сборъ поступалъ въ пользу бенефицианта рѣдко полностью; (Въ балетѣ „Мраморная красавица“).



Ф. Черрито.

(Рис. 38).

большую же частью его выдавали въ половинномъ размѣрѣ. Вопли естественно, что каждый бенефициантъ изобрѣталъ „новенькое“ для приманки публики, и это составляло лишнее приращеніе хореграфическаго багажа.

Постѣ Гризи, во вновь поставленномъ балетѣ „Армида“, сочиненія Перро, дебютировала Фаши Черрито (Рис. 37). Не смотря на сдѣланныя на его постановку громадныя затраты (60 т.), „Армида“ не понравилась. Точно также петроградская публика не была заинтригована „предшествовавшей“ славой Черрито, прибывшей въ столицу Россіи уже съ значительно поблекшею красотою и на склонѣ своей карьеры. Въ бенефисъ про-



(Рис. 39).

савленной красавицы Ф. Черрито по ея просьбѣ, былъ поставленъ излюбленный ею балетъ, соч. Перро „Мраморная красавица“ (1856 г.). (Рис. 38). Она полагала, что и въ Петроградѣ появленіе ея въ этомъ произведеніи вызоветъ такой же шумный успѣхъ, какимъ она пользовалась во всѣхъ главнѣйшихъ городахъ Европы, гдѣ въ ея репертуарѣ обязательно включалась „Мраморная красавица“. Ожиданіе артистки, однако, не оправдалось: утраченная молодость европейская знаменитость была принята только „любезно“ *).

*) О Черрито см. т. III, стр. 265—271.

Въ это время въ обществѣ начало проявляться сознаніе, что „свои“ совсѣмъ не хуже „чужихъ“ и что можно обходиться безъ „иностранокъ“, которымъ ставили въ упрекъ, что онѣ являлись въ Россію въ ту пору, когда, по возрасту, имъ слѣдовало удаляться на полный покой.

Петроградская публика совершенно справедливо заявляла, что слѣдуетъ дать ходъ русскимъ свѣжимъ силамъ, а не пользоваться услугами значительно увядшихъ иностранныхъ свѣтилъ.

Одновременно съ Гризи, нѣкоторое время главенствовали четыре русскія артистки Надежда Богданова, Фридбергъ (воспитанница петроградскаго театральнаго училища), Прихунова 1-я и Муравьева. Первые двѣ прибыли изъ за границы съ готовою репутаціей прима-балеринъ; остальные же двѣ, недавно окончивши свое хореографическое образованіе, блестяли уже ярко восходившими звѣздочками.



Н. Богдановъ.

(Рис. 40).



Г-жа Фридбергъ.

(Сцены изъ балета „Корсаръ“).

(Рис. 41).

О пребываніи Надежды Богдановой въ Парижъ и Берлинъ мы уже говорили въ достаточной мѣрѣ. Точно также, охарактеризовано нами дарованіе этой артистки *). Въ Петроградѣ она дебютировала (1856 г.) въ балетѣ „Жизель“. (Рис. 39). Успѣхъ Н. Богдановой былъ большой. Предшествовавшая ей реклама оказала свое дѣйствіе; но успѣхъ этотъ былъ только наружный, построенный на „патріотической подкладкѣ“. Публика вѣнчала Богданову не столько за ея талантъ, сколько за ея „патріотизмъ“ (едва ли впрочемъ имѣвшій мѣсто), будто бы проявленный ею въ Парижѣ, гдѣ во время крымской кампаніи она отказалась отъ предложеннаго ангажемента, не желая танцовать во вражеской странѣ. Знатокъ хореографіи утверждали, что по таланту своему Н. Богданова не могла быть первою танцовщицей на такой первоклассной сценѣ, какъ Петроградъ.

Не смотря на свой умѣренный талантъ, Н. Богданова продолжала быть любимицей, если не всей публики, то нзряднаго числа образовавшихся около нея поклонниковъ.



(Рис. 42).



Два вора.

(Рис. 43).

Она танцевала въ „Эсмеральдѣ“, „Газельдѣ“, „Фаустѣ“ и въ „Сильфидѣ“, роль которой совершенно

не соответствовала характеру ея хореографическихъ способностей. Партнеромъ ея былъ путешествовавшій съ нею братъ ея Николай, на лицѣ котораго было написано, что онъ не могъ бы выдумать пороку (рис. 40). Танцовалъ же онъ какъ заведенная машина, окончивая свои вариации съ застывшей физиономіей, выражавшей довольство, что онъ сдалъ свою „работу“.

Другая петроградская по мѣсту ея рожденія танцовщица Фридбергъ прибыла изъ

*) См. III т., стр. 272--274.



(Рис. 44).

Главную мужскую роль съ большимъ подъемомъ создалъ Маріусъ Петина. Хотя онъ нѣсколько злоупотреблялъ присущимъ ему, во время энергичныхъ сценъ, притоптываніемъ ногами, но въ общемъ исполненная имъ роль властнаго корсара должна быть причислена къ числу лучшихъ его созданій.

Къ числу безспорныхъ талантовъ того времени, кромѣ Муравьевой и Прихуновой, должна быть еще причислена г-жа П. Лебедева, бывшая долгое время кумиромъ москвичей. Она была командирована (рис. 42) на гастроли въ Петроградъ. Къ сожалѣнію должно замѣтить, что публика сѣверной Пальмиры была несправедлива къ этой перворазрядной, привлекательной во всѣхъ отношеніяхъ балеринѣ. Мимика ея была преисполнена той граціей и тѣми изящными движеніями, которыя составляютъ достояніе только избранныхъ натуръ. При первомъ пріѣздѣ въ Петроградъ, П. Лебедева произвела въ „Эсмеральдѣ“ чарующее впечатлѣніе; затѣмъ, появилась въ „Гитанѣ“ и когда въ послѣдній разъ она была въ Петроградѣ, для замѣны Муравьевой, то пріемъ ей былъ оказанъ очень сдержанный. Это слѣдуетъ объяснить совсѣмъ не тѣмъ, что увялъ ея талантъ, оставившійся до конца ея карьеры въ полномъ блескѣ, а тѣмъ, что балетоманы петроградцы „благоволили“ къ „своимъ“, а къ московскимъ гостямъ умышленно относились совершенно хладнокровно. „Эта москвичка—не наша! говорили они, не стѣсняясь. Зачѣмъ намъ чужія? у насъ и своихъ талантовъ довольно“...

Въ этотъ періодъ, дирекція не была особенно разборчива въ выборѣ балетовъ. вмѣстѣ съ серьезнымъ репертуаромъ допускалась постановка и чисто комическихъ низкопробныхъ произведеній, которыя ни въ какомъ случаѣ не могли служить украшеніемъ

Берлина также съ раздутой славой. Высокая ростомъ, стройная артистка эта, создавшая въ Петроградѣ роль „Медоры“ въ поставленномъ для нея (1858 г.) балетѣ „Корсаръ“, принята была крайне сдержанно. Находили, что довольно красивая наружность и сильныя, мускулистыя ноги не давали еще ей права на званіе „прима-балерины“. Публика невольно сравнивала ее со „своими“ и вполне справедливо утверждала, что Фридрихъ могла бы быть не дурной солнесткой, но совсѣмъ не пригодна для первыхъ ролей. Ея ангажементъ ставили въ упрекъ дирекціи, которая оставляла въ тѣни своихъ „собственныхъ“, русскихъ. И дѣйствительно, въ ихъ числѣ были болѣе достойныя для исполненія такихъ отвѣтственныхъ ролей, какъ „Медора“ въ „Корсарѣ“, на постановку котораго затрачены были большія деньги.

Несмотря на слабое исполненіе главной роли въ „Корсарѣ“, этотъ балетъ имѣлъ громадный успѣхъ и долго не сходилъ съ репертуара. Публика охотно ѣздила любоваться сценою послѣдняго дѣйствія, изображавшею „Кораблекрушеніе“ (рис. 41).

классической балетной сцены. Въ концѣ 1858 года, прекрасному исполнителю польскихъ танцевъ Кшесинскому была поручена постановка балета „Два вора“, сочиненіе берлинскаго комика Гогэ. Двухъ воровъ—властнаго изображалъ Кшесинскій, а трусливаго Стуколкинъ 1-й. Оба артиста имѣли выдающійся успѣхъ (рис. 43). Воскресная публика съ удовольствіемъ смотрѣла, какъ на продѣлки воровъ, такъ и на танцы, изъ которыхъ нѣкоторые были связаны съ легкимъ канканомъ.

Въ 1858 году ангажирована была знаменитая Феррарисъ, талантъ которой можно приравнять къ балеринамъ такой же величины, какъ Тальони и Эльслеръ. (Рис. 44). Она дебютировала въ новомъ, для нея поставленномъ балетѣ „Дриада“ соч. Перро. Обладая качествами двухъ названныхъ артистокъ, Феррарисъ кромѣ того выработала еще поразительную технику, о которой и не мечтали ея предшественницы. Она, безъ малѣйшихъ усилій, преодолевала невообразимыя трудности. Яркій блескъ хореографической техники, Феррарисъ проявила въ поставленномъ для нея на подѣ музыку популярнаго мотива „Венеціанскій Карнавалъ“. Паганини, на эту тему, выводилъ смычкомъ длинный рядъ мудренѣйшихъ варіацій. Въ подражаніе королю скрипки, Феррарисъ въ прощальный свой бенефисъ погами продѣлывала на тотъ же мотивъ такіа замѣчательныя хореографическія фіоритуры, которыя и не снились ни одной балеринѣ. Это былъ блестящій фейерверкъ, въ которомъ красивыми искрами разсыпались самыя разнообразныя и труднѣйшія сочетанія темповъ, изобрѣтенныхъ классическою школою. Не виданные до того времени тройные пируэты на пуантахъ, а также плавныя движенія на „пуантахъ“ изумляли своею корректностью не только публику, но и всю петроградскую балетную труппу, преклонявшуюся передъ талантомъ великой артистки, о которой мы уже дали отзывъ въ предыдущемъ томѣ настоящаго труда.

Къ сожалѣнію, природа не наградила Феррарисъ красотою и, кромѣ того, сложеніе ея ногъ заставляло желать значительно лучшаго. Эти физическія недомолвки много вредили полному успѣху этой дѣйствительно одаренной громаднымъ талантомъ артистки.

Тріумфомъ ея была роль Маргариты въ балетѣ „Фаустъ“.

Феррарисъ танцевала въ Петроградѣ только одинъ сезонъ. Увѣряли, что съ нею не возобновили контракта потому, что у нея не было сильныхъ покровителей „ухаживателей“; но первоклассная артистка могла утѣшиться тѣмъ, что на знатоковъ искусства, а также и въ средѣ всего петроградскаго балетнаго персонала, она произвела неизгладимое впечатлѣніе, какъ идеально корректная классическая танцовщица, съумѣвшая совмѣстить въ себѣ строгіе принципы французской школы съ итальянскою виртуозностью.

Гастроли Феррарисъ оказали большое вліяніе на развитіе техники среди русскихъ танцовщицъ. При видѣ трудностей, исполняемыхъ Феррарисъ, и петроградскія артистки стремились подражать этой иностранкѣ, перенимали ея темпы, украшали ихъ разными хореографическими завитками, стараясь стать на одну высоту съ европейскою знаменитостью. Такимъ образомъ, пребываніе Феррарисъ въ Петроградѣ можно считать началомъ развитія виртуозности „не въ мѣру“ и среди петроградскаго балета.



БАЛЕТЫ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ.

1831 1858.

1833.—*„Амуръ въ деревнѣ“*, бал. Блани.

Для открытiя Михайловскаго театра.

Гл. уч.: Шлейфхт.

„Венеціанская забава“, балетъ, соч. Блани.

„Марсъ и Венера, или сѣти Вулкана“, соч. Блани.

Гл. уч.: Круазетъ, Пейсаръ, Телишева.

1834.—*„Дасфрисъ“*, соч. Блани.

Гл. уч.: Герино, Пейсаръ.

„Кесарь въ Египтъ“, балетъ Титюса.

Движущаяся декорация.

1835. *„Возстаніе въ Серамъ“*, бал. въ 3 д., Ф. Тальони, пост. Титюса. муз. Лаборъ.

Гл. уч.: Круазетъ, Гредлю.

— *„Сильфидъ“*, балетъ въ 2 д. Ф. Тальони, музыка Шнейцгера и Пурри, пост. Титюса.

Гл. уч.: Круазетъ, потомъ Пейсаръ 1837. Марія Тальони. Возобн. 1892 для Никитиной.

1836. *„Волшебная кошка“*, бал. Лашука.

„Шотландцы“, соч. Блани.

1837. — *„Влюбленная Баядерка“*, съ участіемъ М. Тальони.

— *„Дикій островъ“*, соч. Титюса.

Гл. уч.: Лашукъ, Гольцъ.

„Дѣва Дуная“, бал. въ 2 д., Ф. Тальони, муз. Адама, съ участіемъ М. Тальони.

Воз. въ 1880 г., въ бенефисъ Ваземъ.

1838.—*„Гитана, испанская цыганка“*, пантомима-балетъ въ 3 д., Ф. Тальони.

Гл. уч.: М. Тальони, Андреянова, Смирнова.

„Миранда“, бал. Ф. Тальони.

Уч. М. Тальони.

1839.—*„Креолка“*, балетъ Ф. Тальони.

Уч. М. Тальони.

„Тѣнь“, балетъ въ 3 дѣйств., Ф. Тальони.

Бенефисъ М. Тальони. Съ участіемъ

Смирновой, Андреяновой, Шлейфхт., Гольцъ, Гредлю, Лашукъ.

1839.—*„Хромой колдунъ“*, балетъ, поставленный Титюсомъ по роману Лесажа.

Уч.: Круазетъ, Андреянова, Смирнова, Телешова, Фридерикъ, Флери.

1840.—*„Морской разбойникъ“*, балетъ Ф. Тальони въ 2 д., муз. Венцеля Гериха, сюжетъ по Байрону.

Уч. М. Тальони.

„Озеро волшебницъ“, пантом. бал. Ф. Тальони. по сюжету Скриба, муз. Обера.

Уч. М. Тальони.

1841. *„Воспитанница Амура“*, балетъ въ 1 д., Ф. Тальони, музыка Келлера.

Уч. Марія Тальони.

„Дая, или португальцы въ Индіи“, бал. въ 2 д., Ф. Тальони, муз. Келлера.

Уч. Марія Тальони.

1842.—*„Герта повелительница Эльфбридъ“*, бал. въ 3 карт., Ф. Тальони, муз. Келлера.

Бенефисъ М. Тальони.

„Жизель, или Виллисъ“, фант. балетъ въ 2 д., Готье, Сень-Жорика, и Коралли, муз. Ад. Адама, постан. Титюса.

Уч. Л. Гранъ, Андреянова, Фредерикъ.

1843.—*„Пери“*, балетъ Т. Готье и Коралли, муз. Бургмюллера, пост. Фредерика.

Уч. Андреянова.

1844.—*„Двѣ тетки, или настоящій и прошедшій вѣкъ“*, бал. въ 2 д. Титюса, муз. Альбрехта.

Уч. Смирнова.

1846.—*„Двѣ волшебницы“*, мал. бал. Титюса.

1847.—*„Пахита“*, пантомима-бал. въ 3-хъ дѣйствіяхъ, Р. Фушера и Мазилье, музыка Дельдеева и Л. Минкуса, постановка Ж. Петина и Фредерика.

Дебютъ Маріуса Петина.

Уч.: Андреянова, Смирнова, Яковлева, Прихунова, Амосова, Соколова, Хр. Югансенъ.

1847. — „Талисманъ и танцовщица“, бал. Титюса.

Уч.: Ришаръ, Прихунова, Хр. Югансенъ.

1848. — „Сатанилла, или любовь и адъ“, балетъ въ 4-хъ дѣйствіяхъ и 7-ми картинахъ. Сень Жоржа и Мазилье, муз. Вебера и Бенуа, въ пост. Жана Петипа.

Уч.: Андреянова, Жанъ (отецъ) и Мариусъ (сынъ) Петипа.

„Эсмеральда“, балетъ въ 4 д., Пуни, сюжетъ изъ ром. Гюго „Notre dame de Paris“.

Уч.: Ф. Эльслеръ, Перро, Гольцъ.

1849. — „Лидя швейцарская молодчица“, бал. Ж. Перро и Ж. Петипа.

Уч. Ф. Эльслеръ.

„Тарантула“ (La tarentule), бал. въ 2 д., Коралли и Ж. Перро.

Уч.: Эльслеръ, Прихунова, Ришаръ, Перро.

1850. — „Питомница фей“ (La filleule des fées), балетъ Сень-Жоржа и Перро, муз. Адама.

Уч.: Эльслеръ, Гризи, Перро.

„Своенравная жена“ (Le diable à quatre), бал. Мазилье, муз. Адама.

Уч.: Гризи, Ж. Перро.

1851. — „Балет-мейстеръ въ хлопотахъ“, бал. Ж. Перро. Спб.

— „Крестьянская свадьба“, бал. Стефана, пост. Ф. Кшесинскимъ.

Уч.: Ф. Кшесинскій (дебютъ) и варшавская труппа.

„Найда и рыбакъ“, фантаст. бал. въ 3 д., Перро и М. Пуни.

Уч.: Карлотта Гризи, Андреянова, Хр. Югансенъ. Потомъ его исполняли Зина Ришаръ, М. С. Петипа, Ваземъ, Соколова, Никитина и др.

1852. — „Веръ - Веръ“ (Vert - Vert), бал. Мазилье, муз. Э. Дельдевэза.

Уч.: Радина 1-я.

„Война женщинъ или амазонки IX столѣтія“, бал. Ж. Перро, муз. Пуни (?).

Уч. Гризи.

„Фламандская красавица“ (La jolie fille de Gand), бал. Мазилье, муз. Адама. Спб. 1852.

Уч. К. Гризи.

1853. — „Газельда или цыгане“, бал. въ 2 д., Перро, муз. Пуни.

Уч.: К. Гризи, потомъ Гелла.

1854. — „Марка Бомба“, балетъ въ 1 д., Ж. Перро.

Въ бенеф. франц. драм. актрисы Мила.

„Фаустъ“, больш. фантаст. бал. въ 3 д. и 7 карт., Ж. Перро, муз. Пуни.

Бенефисъ Перро. Уч.: Гелла, Мариусъ Петипа, Перро, М. С. Петипа.

1855. — „Армида“, бал. Перро, муз. Пуни.

Уч. Ф. Черрито. На сценѣ впервые изображенъ былъ тропическій дождь. Постановка стоила 60 тысячъ рублей.

— „Маркизантка“ (La Vivandière), бал. соч. С. Леона, постав. Ж. Перро.

Уч. Черрито.

1856. — „Мраморная красавица“ (La fille de marbre), бал. въ 3 д., соч. С. Леона, пост. Ж. Перро.

Бенефисъ Ф. Черрито.

1857. — „Дебютантка“, бал. въ 2 д., соч. Перро.

Бенефисъ Н. Богдановой.

„Продавица букетовъ“, бал. въ 1 д., Перро.

Въ бенефисъ Черрито.

Уч. воспитанница Муравьева.

1858. — „Робертъ и Бертрамъ или два вора“, компч.-балетъ въ 3 д. соч. Огэ. Поставленъ Кшесинскимъ, муз. Шмидтъ и Пуни, бен. Кшесинскаго I.

Уч.: Прихунова, Лядова, Колева, Кшесинскій I, Стуколкинъ 1-й.

„Эолина и Дриада“, балетъ Перро, муз. Пуни.

Дебютъ Феррарисъ.

„Корсаръ“, балетъ въ 4 д. 5 кар. Сень-Жоржа и Мазилье, муз. Адама и Пуни. Сюжетъ по поэмѣ Байрона. Постан. Перро.

Екат. Фридбергъ. Возобновленъ неоднократно: для М. С. Петипа (1863), для А. Гранцевой (1869), для Г. Доръ, для Н. Ленъини (1869 и.).

— „Парижскій рынокъ“, балетъ въ 1 дѣйствіи, Мариуса Петипа, муз. Пуни.



IV.

ТРЕТІЙ ПЕРІОДЪ XIX ВѢКА.

1.

Приглашеніе С. Леона.—Дебюты М. Петипа въ качествѣ балетмейстера.—Балетоманы.—„Дочь Фараона“.—Г-жа Розати въ роли Аспичин.—Письмо Розати въ Парижъ С. Жоржу о первомъ представленіи „Дочери Фараона“.—Муравьева и М. Петипа. — Ихъ соперничество. — Балетъ „Сирота Теолинда“. — Участіе Л. Радиной. „Ливанская красавица“.



ОСЛѢ отъѣзда Перро, балетъ въ Петроградѣ нѣсколько уклонился отъ того направленія, которое было ему дано творчествомъ автора „Эсмеральды“. На мѣсто балетмейстера поступилъ приглашенный изъ Парижа С. Леонъ. Его дарованіе въ значительной степени расходилось съ сценическими задачами Перро. С. Леонъ былъ хореографическій лирикъ, очень мало заботившійся о драматическомъ движеніи. Большинство его балетовъ относилось къ области сказочной фантазіи съ крайне незамысловатымъ содержаніемъ.

О дѣятельности этого хореографа мы уже говорили въ III томѣ, гдѣ сдѣлали должную оцѣнку его дарованію. Въ Петроградъ онъ прибылъ съ вполне установившеюся репутаціею опытнаго балетмейстера „съ именемъ“. (Рис. 45). Въ качествѣ танцовщика С. Леонъ дебютировалъ на петроградской сценѣ въ своемъ балетѣ „Салтарелло или страсть къ танцамъ“. Тутъ онъ обратилъ особое вниманіе на молоденькую М. Муравьеву,

имѣвшую въ этомъ балетѣ значительный успѣхъ. Этой артисткѣ онъ покровительствовалъ до конца ея карьеры. Во время пребыванія С. Леона въ Петроградѣ наступило для балета золотое время.

Составъ балетной труппы былъ блистательный. Кромѣ приглашенной итальянки Розати и Н. Богдановой, въ главныхъ роляхъ начали выступать двѣ молодыя русскія артистки Муравьева и Петипа. Въ числѣ же солистокъ самой высокой пробы и изящнѣйшаго стиля, плѣняли публику своими разнообразными талантами М. Соколова, Л. Радина, Амосова, Макарова, а затѣмъ нѣсколько поздиѣ вышедшая изъ театрального училища Кеммереръ I, Мадаева и другія. Нѣкоторые изъ нихъ впоследствии получили званіе первыхъ танцовщицъ и исполняли главные роли въ балетахъ.

Балетные спектакли были въ то время очень оживлены. Среди публики образовались „парти“; у каждой артистки, даже второстепенной солистки, были друзья и ухаживатели, которые усердно посѣщали балетные спектакли, стараясь, по ихъ выраженію, „оттѣнить“ своихъ кумировъ. Число „балетомановъ“ росло ежегодно и половина зрителей въ Большомъ театрѣ была знакома другъ съ другомъ. Танцовщицъ называли не рѣдко ихъ уменьшительными именами и „заинтересованные“ не стѣняясь громко обращались другъ къ другу: „поддержки Мотеньку“, „жарь Женичку“, „оттѣни“ Любовь Петровну!... Употреблялись слова, смыслъ которыхъ былъ понятенъ только однимъ — балетнымъ. Въ продолженіе всего спектакля неустанно и топотъ ногами. Такое оживленіе въ зрительной залѣ составляло типичную особенность балетныхъ спектаклей въ Петроградѣ. Ничего подобного не было ни на одномъ изъ европейскихъ театровъ. Шумъ и суета среди зрителей приносили извѣстнаго рода пользу. Между артистками возникало соревнованіе; громкое поощреніе заставляло ихъ учиться и усердно посѣщать танцевальные классы, безъ которыхъ немислимъ прогрессъ хореографіи въ самомъ широкомъ его толкованіи.

Большинство публики, посѣщавшей балетъ, не „мудрствовало“, а смотрѣло на него, какъ на пріятное развлеченіе, обставленное красивыми жен-



Балетмейстеръ Сень Леонъ.
(Рис. 45).

щинами. Но въ зрительной залѣ образовался небольшой кружокъ фанатиковъ-балетомановъ, серьезно относившихся къ балету. Они подвергали подробному анализу достоинства и недостатки артистовъ. Открыто выражая свое мнѣніе, они поддерживали въ представителяхъ хореографіи любовь къ движущейся пластикѣ, объясняя ея красоту, а также и ея значеніе въ ряду изящныхъ искусствъ.

Въ свою очередь и артисты, прислушиваясь къ голосу этихъ истыхъ любителей хореографіи, совершенствовались, неуклонно преслѣдуя задачи установившагося въ то время чистаго, классическаго искусства.

Оживленію балета также много способствовало пребываніе въ Петроградѣ двухъ балетмейстеровъ—С. Леона и М. Петипа. Первый изъ нихъ былъ вполне опредѣлившейся хореографъ. Его успѣху главнѣйшимъ образомъ содѣйствовали двѣ превосходныя балерины—Муравьева и Гранцева, которымъ пришлось создавать главныя роли въ его балетахъ. Кромѣ того, С. Леонъ сдѣлалъ крупную попытку примѣнить къ балетной сценѣ чисто русскій элементъ. Широкое поле представилось фантазіи балетмейстера въ поставленныхъ имъ „Коньѣ Горбункѣ“ и „Золотой рыбкѣ“.



Г-жа Розати.

(Рис. 46).

риусомъ Петипа, вынуждала его напрягать усилія для изобрѣтенія различныхъ „новыхъ“ хореографическихъ комбинацій, которыя не особенно удавались ему, особенно при постановкѣ группъ. Также не очень силенъ онъ былъ въ распоряженіяхъ кордебалетными массами. Въ этомъ отношеніи сильнымъ конкурентомъ вновь приглашеннаго балетмейстера С. Леона былъ танцовщикъ Маріусъ Петипа, который пользовался любовью публики, какъ хорошій мимистъ. Онъ былъ очень ловкимъ партнеромъ, но танцовальное его искусство заставляло желать многого лучшаго. Онъ самъ это сознавалъ; чувствуя же въ себѣ творческія способности, постепенно старался пробить себѣ дорогу, добиваясь постановки сначала хотя-бы незначительныхъ балетовъ. Наконецъ ему удалось поставить два одноактныхъ балета „Бракъ во время регентства“ и „Голубая георгина“. Разрѣшеніе на постановку этихъ хореографическихъ блесковъ было дано только потому, что они не вызывали никакихъ затратъ. Успѣху дебюта балетмейстера во многомъ содѣйствовала и то, что главныя роли исполнила граціозная красавица его жена, урожденная Суровицкова, бывшая воспитанница петроградскаго театральнаго училища.

Тѣмъ временемъ, вновь приглашенная Розати дебютировала въ перенесенномъ изъ Парижа балетѣ „Жовита“, соч. Мазилье. Какъ балетъ, такъ и дебютантка были приняты

задача балетмейстера, но его творчество оказалось крайне ограниченнымъ въ этой невѣдомой ему сферѣ. Балеты эти, окутанные въ русскую оболочку, были не чѣмъ инымъ, какъ страннымъ смѣшеніемъ французскаго съ нижегородскимъ. Это не мѣшало, однако, С. Леону оставаться поставщикомъ красивыхъ вариаций и танцевъ, создавшихъ ему въ Парижѣ репутацію талантливаго хореографа.

С. Леонъ не довольствовался постановкою своихъ игранныхъ уже на заграничныхъ сценахъ произведеній. Не дававшая ему покоя конкуренція съ восходящимъ свѣтиломъ, Ма-

холодно. Это объясняется тѣмъ, что Розати прибыла въ Петроградъ значительно отяжелѣвшей и поблѣкней. (Рис. 46). Никогда не отличавшаяся, какъ мы уже говорили, легкостью движеній, Розати еще болѣе пополнила и почти не поднималась отъ полу, исполняя только очень коротенькія варіаціи, которыми не могла удовлетворить любителей искусства.

Не смотря на значительный упадокъ таланта Розати, въ нѣкоторой части періоду



Розати въ балетѣ „Дочь Фараона“.

(Рис. 47).

ческой печати по ея адресу расточались неумѣстныя похвалы; находили ея талантъ даже выше Гризи. Объ этой послѣдней не вѣрно судили по ея гастролямъ въ Петроградъ, потому что она прибыла въ столицу Россіи на закатѣ своей былой славы; вслѣдствіе этого, „судьи“, незнакомые съ талантомъ молодой Гризи, дѣлали совершенно невѣрные сравненія и, конечно, впадали въ ошибку.

Какъ виртуозка Розати никогда не стояла очень высоко; мимисткою же она была первоклассною. Благодаря этой выдающейся чертѣ ея дарованія, Розати блестяла только въ тѣхъ балетахъ, гдѣ было много драматическаго движенія (Рис. 47). Кромѣ „Жовиты“, она имѣла возможность убѣдиться въ равнодушіи къ ней публики еще въ поставленныхъ для нея балетахъ. Имѣла она успѣхъ въ скомпанованномъ для нея испанскомъ танцѣ „Olla podride“. Въ погонѣ за рукоплесканіями, Розати рѣшилась даже протанцовать въ „Граціеллѣ“ легонькій съ подергиваніемъ юбокъ канканчикъ. Но, тутъ успѣхъ артистки былъ мимолетнымъ. Въ „Пакеретѣ“ и въ „Севильской Жемчужинѣ“ Розати сборовъ не дѣлала, но ея пребываніе въ Петроградѣ продолжалось три года. Это слѣдуетъ приписать не силѣ ея таланта, а невидимо поддерживавшей ее вліятельной рукѣ. *).

Въ это время дирекція разрѣшила дебютъ прославленной въ Европѣ (см. томъ III, стр. 388) танцовщицы Пенита де Олива. Дерзкія позы и рѣзкіе танцы этой значительно устарѣвшей испанки были ошканы. (Рис. 48).

За педѣлю до окончательнаго отъѣзда Розати изъ Петрограда состоялось первое представленіе грузнаго балета „Дочь Фараона“, поставленнаго для нея въ

1862 году возведеннымъ въ рангъ официальнаго балетмейстера Маріусомъ Петипа. Въ этомъ балетѣ Розати представилась возможностью поддерживать установившуся за нею въ Парижѣ репутацію превосходной мимистки. Она исполнила главную роль въ этомъ балетѣ съ большимъ подъемомъ, выдвинувши на первый

планъ мимическую сторону своего дарованія. Цѣлый рядъ исполненныхъ драматическихъ сценъ вызвалъ восторженное по ея адресу одобреніе публики. Не смотря однако

на свой успѣхъ, К. Розати пришла къ убѣжденію, что достигнула предѣльнаго для танцовщицы возраста, и рѣшилась покинуть сцену. Въ Петроградѣ Розати завершила свою карьеру, удалившись на покой во Францію, гдѣ до конца дней своихъ прожила въ полномъ довольствѣ **).



Г-жа Пенита де Олива.

(Рис. 48).

Балетъ „Дочь Фараона“ имѣлъ громадный успѣхъ. Онъ выдержалъ сотни представленій. Его подновляли и возобновляли неоднократно. Артисты второго калибра, въ надеждѣ сдѣлать хорошій сборъ, брали очень часто для своего бенефиса этотъ уже значительно устарѣвшій балетъ и никогда не ошибались въ расчетѣ. Любимое публикою произведеніе это съ выведенными на

*) Довольно подробная характеристика таланта Розати сдѣлана въ III томѣ, потому больше къ ней и не возвращаемся.

**) Живя въ Парижѣ, Розати сохранила самыя пріятныя воспоминанія о Петроградѣ, гдѣ она приобрѣла себѣ богатаго покровителя въ лицѣ князя Д. Въ числѣ подарковъ, полученныхъ ею отъ князя, она особенно похвалялась парой собачекъ-мосекъ, которыми любовались въ столицѣ Франціи. Парижскихъ друзей она также часто угощала получаемую ею аккуратно каждую педѣлю изъ Россіи любимую ею игрою, составившею въ то время большую рѣдкость въ Парижѣ. Вообще въ продолженіе своей карьеры, К. Розати, благодаря своей красивой наружности, не могла пожаловаться на отсутствіе окружавшихъ ее богатыхъ покровителей.

сцену верблюдами, обезьянами и скачущимъ львомъ, долго служило приманкою для публики. Программу для „Дочери Фараона“, по порученію дирекціи, составилъ французскій литераторъ С. Жоржъ, который очень интересовался первымъ его представленіемъ. Въ нашей коллекціи имѣется письмо Розати, написанное ею С. Жоржу тотчасъ послѣ перваго представленія. Буквально воспроизводимъ нѣкоторыя части этого посланія:

ВЫБОРКИ ИЗЪ ПИСЬМА ОТЪ 6 ФЕВРАЛЯ 1862 ГОДА К. РОЗАТИ АВТОРУ ПРОГРАММЫ СЕНЪ ЖОРЖУ, СЪ СОБЛЮДЕНІЕМЪ ОРФОГРАФИИ ТАНЦОВЩИЦЫ.

La premiere de la fille de Faraon a parfaitement reueie, salle comble á des prix triples. S. M. L'Empereur y assistée avec les Gran Duc il est resté du comancement jusqu a la fin chose très rare, dans le dernier entracte il a été sur la scène a daigné me fair appler pour me feliciter et me dire des choses très flatteurs.

M. Petipa a le bon gout d'un maitr de ballet de premier ordre. Les danses sont gracieuses et la mime originale. Le recit dans la foret que je fai á Faraon a produit un grand effet. Dans la cabane on m'a fait recomencer un pas avec M. Petipa.

L'apparition de la Mumie est une des plus belles choses qu'on a jamais vues

Votre ouvrage est un enorme succès artistique, et un enorme succès de la caisse. On s'arrache les billets trois jours d'avance.

Carolina Rosati.

Первое представленіе „Дочери Фараона“ удалось вполне. Полная зала по тройнымъ цѣнамъ. Присутствовалъ Государь Императоръ съ Великими Князьями. Его Величество оставался до самаго конца, что бываетъ очень рѣдко. Въ послѣднемъ антрактѣ Государь вышелъ на сцену, призвалъ меня, поздравилъ съ успѣхомъ, передавши мнѣ много лестнаго.

Г. Петипа владѣетъ изящнымъ вкусомъ первокласснаго балетмейстера. Танцы изящны, пантомима оригинальна. Мой разговоръ въ лѣсу Фараону произвелъ большой эффектъ. Въ хижинѣ меня заставили повторить мое па съ Петипа.

Появленіе муміи одна изъ невиданныхъ еще никогда сценъ.

Ваше произведеніе имѣло громадный артистическій успѣхъ, а также и денежный успѣхъ. За три дня на расхватъ разбираются билеты

Каролина Розати.

Постановкою этого балета Мариусъ Петипа показалъ себя настоящимъ художникомъ. Тутъ на немъ сказалось несомнѣнное вліяніе его предшественника Перро. Онъ смѣло и, конечно, не сознавая этого, слѣдовалъ по направленію, указанному Перро въ его произведеніяхъ. Сильныя драматическія сцены, съ вполне понятною, яркою пантомимой, иллюстрированную выразительными, содержательными танцами, дѣлалъ балетъ на столько интереснымъ, что не смотря на продолжительность его (отъ 7 час. до 12 час.), публика до конца не покидала зрительной залы. Дѣйствіе происходило въ Египтѣ. Путешественники англичане, застигнутые бурей въ степи Сахарѣ, зашли въ пирамиду и заснули. Сонъ перенесъ ихъ въ эту страну во времена владычества Фараоновъ, гдѣ съ путешественниками, оказавшимися, согласно сну, египтянами, жившими за 2000 лѣтъ до нашей эры, случилось романтическое происшествіе, рассказанное авторомъ на протяженіи пяти длинныхъ дѣйствій.

Хотя балетъ этотъ и значился взятымъ изъ древне-египетской жизни, но „египетскаго“ ровно ничего не было. Въ немъ были и „pas d'action“, тѣсно связанныя съ дѣйствіемъ, танцовали различныя характерныя танцы, но объ античномъ египетскомъ мірѣ въ немъ и помину не было. Въ семидесятыхъ годахъ прошлаго вѣка, балетмейстеры не были еще достаточно знакомы съ словомъ „стилизация“, потому Мариусу Петипа и не приходило въ голову посоветоваться съ монументальною исторіею Египта, чтобы придать танцамъ



М. ПЕТИПА

(Рис. 49).

его представлѣніе пришлось бы отложить до осени, а главную роль передать другой артисткѣ *). М. Петипа дѣлалъ репетиціи по два раза въ день; черезъ шесть недѣль состоялось первое представлѣніе. Начинаящій балетмейстеръ вышелъ полнымъ побѣдителемъ. Балетъ имѣлъ громаднѣйшій успѣхъ. Публика въ то время не считалась съ анахронизмами въ балетѣ. Встрѣчались въ немъ разныя несообразности, какъ напримѣръ въ рѣку Ниль стекались со всѣхъ странъ свѣта разныя европейскія и азіатскія „рѣки“, исполнявшія національныя танцы. Эти неумѣстныя фантазіи извинялись, потому что весь балетъ былъ „сонъ“, а во снѣ можетъ мерещиться самое невѣроятное; кромѣ того, это извинялось еще и потому, что рѣки были олицетворены цвѣтомъ петроградскаго балета. Лучшія солистки Мадаева (Нева), Тибръ (Соколова 1-я), Конго (Кошева) и другія

*) Директоръ Сабуровъ твердо рѣшилъ не ставить новаго балета для Розати, отзываясь неимѣніемъ денегъ и недостаткомъ времени. Мариусъ Петипа въ своихъ воспоминаніяхъ передаетъ разсказъ, какъ онъ добился постановки „Дочери Фараона“. Онъ совмѣстно съ К. Розати явился къ директору съ просьбою о постановкѣ этого балета. Г. Сабуровъ не стѣсняясь принялъ просителей одѣтый въ зеленый халатъ. Въ то время когда директоръ рѣзко выражалъ невозможность удовлетворить желаніе артистки, распахнулся халатъ и артистка опустила глаза, увидавши картину, которую „перо г. Петипа отказалось описать“. Сконфуженный сановникъ запахнулъ предательскую одежду и со словами „простите, простите!“ спросилъ, можно-ли поставить балетъ въ шесть недѣль. Послѣдовалъ утвердительный отвѣтъ и „Дочь Фараона“ дѣйствительно, въ назначенный срокъ увидѣла свѣтъ рампы. Такимъ образомъ распахнувшійся директорскій халатъ былъ причиною „быстраго“ появленія на свѣтъ тяжеловѣснаго балета.

тотъ интересный античный характеръ, который такъ ярко выраженъ въ изсѣченныхъ и достаточно разъясненныхъ іероглифахъ. Въ этомъ балетѣ колоритъ Египта поддерживался только египетскою архитектурой декораций и фантастическими „египетскими“ костюмами. Изъ декораций дѣйствительно эффектна была колопада громадной, непрерывной іероглифами залы, за которую декораторъ Роллеръ получилъ званіе академика россійской Академіи художествъ. Дальше этого, сходство съ Египтомъ не шло.

Быстрота, съ которою былъ поставленъ этотъ тяжеловѣсный балетъ, составляетъ едва-ли не единичное явленіе въ лѣтописяхъ хореографіи.

Срокъ контракта съ Розати кончился; до масляной недѣли, когда передъ постомъ прекращались спектакли, оставалось не болѣе двухъ мѣсяцевъ; такимъ образомъ для постановки такого грузнаго и сложнаго произведенія, какъ „Дочь Фараона“, оставалось слишкомъ короткое время. Балетмейстеру М. Петипа надо было спѣшить, чтобы имѣть возможность поручить главную роль превосходной мимисткѣ Розати. Если балетъ не былъ бы готовъ хотя бы не задолго до отъѣзда Розати, то первое

исполняли соответствовавшіе рѣкамъ національные танцы. Особенно восторженно была публикой принята русская пляска въ исполненіи Мадаевой. Впрочемъ „Неву“ охотно исполняли впоследствии и другія танцовщицы, шумный успѣхъ которыхъ въ этомъ танцѣ заранѣе былъ обезпеченъ.

Розати протанцовала „Дочь Фараона“ только восемь разъ, ежедневно въ продолженіи масляницы и затѣмъ ея роль осенью того же



М. С. ПЕТИПА.

- 1) „Танецъ съ саблей“. (Дочь Фараона). 2) „CHARMEUSE“ (Ливанская красавица). 3) „Маленькій Корсаръ“. 4) „Мужичекъ“.

(Рис. 50).

года была передана женѣ Петипа, которая превосходно справилась съ трудною ролью и сразу сдѣлалась прима - балериной. (Рис. 49). Этимъ повышеніемъ она была обязана не столько своему природному граціозному таланту, сколько усерднымъ урокамъ ея мужа, создавшаго изъ нея прекрасную мимическую артистку. Техника М. С. Петипа была не блистательная; но мужъ ставилъ для нея такого рода танцы и варіаціи, что недостатки техники скрадывались. Онъ выдвигалъ лучшія стороны ея, во всякомъ случаѣ, симпатичнаго дарованія, заключавшагося преимущественно въ граціи и идеальныхъ пластическихъ позахъ, достойныхъ рѣзца лучшихъ античныхъ ваятелей. Особенно удачно были поставленные по мѣркѣ ея таланта „па съ саблей“ въ „Дочери Фараона“, и затѣмъ, специально для нея сочиненные „Charmeuse“ въ „Ливанской красавицѣ“, „Petit Corsaire“ въ балетѣ „Корсаръ“, „Мужичекъ“.



(Рис. 51).

чекъ". (Рис. 50). Во всѣхъ этихъ танцахъ М. С. Петипа не надо было становиться на ея нѣсколько „ваточные“ пуанты; также не было трудныхъ варіацій. Это были выразительныя съ настроеніемъ полухарактерныя танцы, въ которыхъ артистка могла примѣнять присущую ей природную пластику и граціозную мимику. Благодаря превосходному сложенію корпуса, М. С. Петипа была олицетвореніемъ изящества во всѣхъ танцевально-драматическихъ сценахъ, которыя сочинялъ ея мужъ. Можно смѣло сказать, что если природа

щедро наградила М. С. Петипа изящнѣйшими линіями пластики, то мужъ мастерски использовалъ этотъ благодарный матеріалъ. Онъ создалъ изъ нея артистку, которая могла служить превосходнѣйшей моделью для изображенія одной изъ трехъ грацій, а потому неудивительно, что М. С. Петипа обворожала публику своими движеніями, всегда находившимися въ строгомъ соотвѣтствіи съ требованіями эстетики. (Рис. 51 и 52).



(Рис. 52).

Успѣхъ „Дочери Фараона“ установилъ за Мариусомъ Петипа званіе втораго балетмейстера. Съ этого времени постановка балетовъ поручалась уже не одному только С. Леону, но и М. Петипа. Оба хореографа поочередно ставили новые балеты.

Между двумя соперниками-балетмейстерами происходили неизбѣжныя столкновенія,

но соревнованіе ихъ приносило большую пользу искусству. Каждый изъ нихъ старался превзойти одинъ другаго, при чемъ Петипа радѣлъ объ интересахъ своей жены, а С. Леонъ всецѣло заботился объ успѣхахъ покровительствуемой имъ Муравьевой, сдѣлавшейся любимницей публикой.

Директоръ театровъ гр. Борхъ не особенно доллюбливалъ Муравьеву. Онъ былъ недоволенъ тѣмъ, что она заключила вторичный на 1864 годъ контрактъ съ директоромъ парижской Оперы. Это видно изъ письма учителя танцевъ въ петроградскомъ танцевальномъ училищѣ Гюге, адресованнаго Перрену. Между прочимъ, онъ пишетъ (19 октября 1863 г.), что при встрѣчѣ съ Муравьевой, гр. Борхъ неоднократно рѣзко повторялъ ей фразу: „Зачѣмъ вы снова ѣдете въ Парижъ? Совѣмъ это не нужно!...“. При этомъ Гюге добавлялъ: „Моя ученица Муравьева, эта гордость моей школы, по скромности своей молчала на всѣ выкрики директора-графа“. На сколько Гюге интересовался дальнѣйшею судьбою своей ученицы Муравьевой, можно судить изъ оживленной его переписки съ Перреномъ,



Г-жа Мадаева и г. Кшесинскій.

(Рис. 53).

въ которой онъ подробно сообщалъ въ Парижъ о исполнѣ законномъ въ Петроградѣ „успѣхѣ“ своей любимицы въ „Жизели“ и „Пакереттѣ“. Что же касается новаго отпуска въ Парижъ, то гр. Борхъ упорствовалъ, не желая выпустить Муравьеву изъ Петрограда. Наконецъ, только совершенно случайно отпускъ этотъ былъ данъ, по личному повелѣнію Государя. Во время одного изъ балетныхъ спектаклей, Императоръ вышелъ на сцену и обратился съ привѣтствіемъ къ Муравьевой. Этимъ воспользовался находившійся тутъ же С. Леонъ, который и обратился съ просьбою отпустить Муравьеву въ Парижъ, на что и послѣдовало согласіе.

Не смотря, однако, на противодѣйствія, оказываемыя гр. Борхомъ, талантъ Муравьевой бралъ верхъ надъ антипатіей директора. Въ виду постоянно возрастающаго успѣха русской артистки, нельзя было идти въ разрѣзъ съ мнѣніемъ публики и дирекція вынуждена была не ограничиваться возобновленіемъ заграничныхъ балетовъ, а должна была поставить для нея новый.

Въ годъ появленія „Дочери Фараона“ (1862 г.) С. Леонъ поставилъ „Сироту Теолииду или духъ долины“. Это былъ балетъ, шедшій уже на сценѣ парижскаго театра С. Мартенскихъ воротъ. Онъ понравился благодаря участію Муравьевой. Съ нею дѣлила успѣхъ молоденькая артистка Радина 1-я, исполнявшая роль появлявшагося въ разныхъ образахъ „Духа долины“. Радина пользовалась выгоднымъ положеніемъ вѣкъ сцены, потому балетмейстеры давали ей ходъ. Скромная по природѣ артистка эта никогда не стремилась на первыя роли, довольствуясь званіемъ второй танцовщицы.

Особенную поддержку Муравьевой оказывала прозванная „инфернальною“ литературная, около директорской, ложа, занятая членами яхтъ-клуба съ кн. Л. го главѣ. Дирижеромъ въ этой ложѣ былъ Л—инъ, который не стѣснялся въ выраженіяхъ при оцѣнкѣ таланта двухъ соперницъ по сценѣ, Муравьевой и Петипа. Онъ громогласно давалъ самыя нелестныя отзывы о талантѣ Маріи Петипа и въ то же время превозносилъ скромную „Маренньку“ Муравьеву.

Съ этого времени въ зрительной залѣ началась война между поклонниками Муравьевой и Маріи Петипа. Въ театрѣ образовались двѣ партіи, открыто и рѣзко враждовавшія между собою—„Муравьисты“ и „Петипасты“. Граціозная Петипа въ „Дочери

Фараона“ заняла мѣсто Розати. Своей женственностью и пластикой она приводила въ восторгъ публику. Въ свою очередь и Муравьева плѣняла зрителей „идеализмомъ“ своихъ танцевъ, отличавшихся отчетливостью и правильностью. На своихъ сильныхъ, мускулистыхъ ногахъ, она творила чудеса техники. Поклонники ея антагонистки, Маріи Петипа говорили, что ея лицо съ длиннымъ носомъ напоминало спугнутую съ вѣтки птицу съ длиннымъ клювомъ, а поклонники Муравьевой громко утверждали, что у ея соперницы Петипа „кисельные, ваточные носки“. Обѣ балерины чередовались въ балетныхъ спектакляхъ. Публика „неистовствовала“, встрѣчая и провожая своихъ кумировъ. Если въ одномъ спектаклѣ Муравьевой подавали два букета, то можно было быть увѣреннымъ, что въ слѣдующемъ спектаклѣ, съ Маріей Петипа въ главной роли, ей подадутъ четыре букета. Что же касается вызововъ, то имъ велся точный подсчетъ. По окончаніи представленія, „лестные“ балетоманы оставались въ зрительной залѣ почти одни, выбиваясь изъ силъ, чтобы зычными голосами лишній разъ „вызвать“ виновницу ихъ восторговъ.

Никогда не были такъ оживлены балетные спектакли въ Петроградѣ, какъ во время одновременнаго пребыванія на сценѣ названныхъ артистокъ. Изъ за нихъ въ темной перьяшливой „курилкѣ“ при буфетѣ Большого театра производился оживленный обменъ мнѣній между завсегдатаями балета. Доходило дѣло до непріятныхъ столкновений; спорили до того, что бывшіе въ частной жизни пріятели, примкнувшіе въ театрѣ къ различнымъ лагерямъ, дѣлались врагами и переставали даже кланяться другъ другу.

Въ 1863 году Петипа поставилъ „Ливанскую красавицу“. Программу неумѣло сочинилъ театральныи критикъ М. Раппопортъ. Не смотря на сдѣланныя громадныя затраты, тяжеловѣсное, малоосмысленное и лишнее произведеніе это было встрѣчено недоброжелательно. Главная причина неудачи заключалась въ томъ, что М. Петипа все свое творчество посвятилъ исключительно своей женѣ. Всѣ танцы были приурочены къ ея небольшому въ смыслѣ техники таланту. Удачнымъ былъ танецъ „La Charmeuse“. Для его исполненія не требовалось никакой техники; артистка дѣлала только граціозныя жесты и играла легкимъ вуалемъ. Въ подобныхъ пренеполненныхъ пѣнн, пластическихъ танцахъ Марія Петипа была дѣйствительно обворожительна. Публика же того времени была избалована классическими танцами Муравьевой съ трудными въ техническомъ отношеніи варіаціями; отсутствіемъ же такой „классики“ страдалъ весь новый балетъ, потому недовольная публика приняла „Ливанскую красавицу“ неблагоприятно. Солнстки были какъ будто забыты. Этого, конечно, не могли простить ихъ поклонники, составлявшіе крупный кадръ балетныхъ завсегдатаевъ, рѣшавшихъ судьбу каждаго новаго балета. Оказано было вниманіе одной только Мадасвой, которая вмѣстѣ съ Кшесинскимъ имѣла успѣхъ въ „pas des montagnards“ (рис. 53).

По поводу „Ливанской красавицы“, на постановку которой было истрачено 40 тысячъ рублей, остроумный Н. Каратыгинъ замѣтилъ:

„Сорокъ тысячъ, сорокъ тысячъ

„Стоилъ намъ балетъ.

„Балетмейстера бы выѣчь,

„Чтобы помнилъ 40 лѣтъ.

Неблагопріятное отношеніе публики къ „Ливанской красавицѣ“ было однако не вполне справедливо. Если вѣрно замѣчаніе, что всѣ роды искусства хороши, кромѣ „скучнаго“, то, конечно, и „Ливанская красавица“ должна быть причислена къ разряду неудачныхъ, потому что содержаніе этого балета запутанно, скучно и совсѣмъ не подходитъ къ хореографическому зрѣлищу, гдѣ дѣйствіе должно быть ясно, безъ всякихъ поясненій. Въ этомъ вина была не балетмейстера, а составителя программы. Всѣ же танцы, поставленные балетмейстеромъ, были красивы; особеннаго вниманія, по изящному стилю заслуживали кордебалетныя группы, которыми, однако, не долго пришлось любоваться публикѣ. Балетъ быстро канулъ въ „Лету забвенія“.





Рис. 54.

О талантѣ Муравьевой. — Постановка русскаго балета „Конекъ Горбунокъ“. — Его успѣхъ. — Отзвѣвы печати о „Конькѣ“. — Танцы племень. — Кошева, Гранкенъ, Лядова. — Иванушка дурачекъ — Троицкій. — Мадаева въ роли Царь Дѣвицы. Неудача постановки Флориды. — Уходъ Петина и Муравьевой. Дебютъ Кукки.



ТѢ ПОСТАНОВКОЮ
каждаго новаго балета, возросталъ успѣхъ Муравьевой. Она неуклонно пользовалась совѣтами С. Леона, который подробно изучилъ свойство таланта этой артистки, а потому сочинялъ для нея балеты, не богатые своею содержательностью, но обильные классическими варіаціями въ стилѣ муравьевскаго темперамента. Во всѣхъ композиціяхъ С. Леона, создаваемыхъ имъ для Муравьевой, преобладали мелкія, капризныя и быстрыя па, въ исполненіи которыхъ эта русская балерина не имѣла соперницъ.

Характеръ таланта Муравьевой былъ достаточно обрисованъ въ III томѣ, потому, во избѣжаніе повтореній, ограничимся только нѣсколькими дополнительными замѣчаніями.

По манерѣ держаться на сценѣ Муравьеву можно назвать прямою наслѣдницею знаменитой Тальони. Всѣ движенія въ ея танцахъ отличались такою же женственно-наивною скромностью, которая лежала въ основѣ исполненія создательницы воздушной Сильфиды. Благодаря такому симпатичному свойству таланта, Муравьева имѣла среди публики не только поклонниковъ, но и массу поклонницъ. Ласкающія зрѣніе, мягкія хотя и не округленныя, но уравновѣшенныя движенія артистки производили на дамъ чарующее впечатлѣніе.

Въ знакъ особаго расположенія къ русской балеринѣ, на одномъ изъ ея бенефисовъ, отъ имени петроградскихъ дамъ высшего свѣта былъ поднесенъ цѣнный браслетъ, на которомъ изъ брилліантовъ была составлена надпись „Дань скромности“. Едва ли это былъ не единственный въ дѣтошнихъ балетахъ случай, что въ лицѣ танцовщицы была сдѣлана такая лестная, публичная оцѣнка женской добродѣтели.



(Рис. 55).

присущія этой артисткѣ угловатости въ движеніяхъ рукъ, но не хотѣли открыто признать недостатковъ у ихъ кумира— „Марешныи“.

„Фіаметта“ имѣла успѣхъ и надолго сдѣлалась репертуарнымъ балетомъ.

1865 годъ былъ торжествомъ С. Леона. Совершенно незнакомый съ русскимъ бытомъ, балетмейстеръ, по совѣту завсегдатаевъ „инфернальной“ ложи Большого театра, рискнулъ поставить балетъ, скомпанованный изъ русской сказки Ершова „Конекъ Горбунокъ“. Въ составленіи программы принялъ особенно дѣятельное участіе одинъ изъ „ложе“, ярый поклонникъ таланта Муравьевой г. Лопухинъ. Не мудрствуя лукаво, были надерганы разныя сцены изъ сказки Ершова. Ихъ украсили фантастическими узорами и перекроенный „Конекъ“ былъ поднесенъ публикѣ въ чисто французской окраскѣ. Первое его представленіе сопровождалось необычайными овациями по адресу балетмейстера. Не смотря на то, что главная роль „Царь Дѣвицы“ была самая ничтожная, но ея исполни-

Въ 1864 году, С. Леонъ поставилъ для Муравьевой „Фіаметту“, балетъ предшій уже въ Парижѣ, подъ названіемъ „Немел“. Это произведеніе можно назвать хореографическимъ одѣяніемъ, скроеннымъ по мѣрѣ таланта Муравьевой. (Рис. 54 и 55).

Этотъ балетъ давалъ богатый матеріалъ для виртуозности Муравьевой. „Фіаметта“ представляла собою канву, по которой артистка вышивала узоры изъ сочиненныхъ для нея мелкихъ, отчеканенныхъ на, вызывавшихъ „ленстовыи“ похвалы поклонниковъ ея таланта. Увлеченные дѣйствительно „кружевною“ техникою артистки, балетные завсегдатаи, хотя и замѣчали



Г-жа Гранкенъ и г. Легатъ.
„Танецъ латышей“.
(Рис. 56).

возможность поощрять артистовъ „вызовами“ и „повтореніями“. Это конечно было по душѣ находившимся въ тѣни корифеямъ.

Въ „танцахъ народностей“ особенно выдѣлялись Кошева съ ея партнеромъ Л. Ивановымъ (Уральскіе казаки), лихо отбивавшіе пятаку объ пятаку въ цѣломъ рядѣ воздушныхъ, казачьихъ кабріолей. Въ исполненіи г-жи Гранкенъ и г. Легата интересенъ былъ танецъ латышей (Рис. 56). Особенно же усердно аплодировали В. Лядовой, въ малороссійскомъ, съ мимическою сценою, танцѣ, кончавшемся сочнымъ поцѣлуемъ, которымъ артистка награждала малороса А. Богданова, съ свойственнымъ этому артисту апломбомъ принимавшаго за свой счетъ обильныя рукоплесканія, относившіяся исключительно къ одной талантливой В. Лядовой. (Рис. 57).

Первенствующая роль въ „Конькѣ“ принадлежала не балеринѣ, а „Иванушкѣ дурачку“. С. Леонъ предназначалъ эту роль любимому публикою комическому танцовщику Т. Стуколкину, но вслѣдствіе его болѣзни случайно досталась она заурядному танцовщику Троицкому, который хотя и очень суетился на сценѣ, но старанія его ограничивались одними балаганными выходками. Типа русскаго простака (Рис. 58) Троицкій не создалъ.

Въ оцѣнкѣ „Конька“ печать была далеко не единодушна. Среди похвалъ по адресу С. Леона появились и далеко не лестные отзывы, исходившіе отъ знатоковъ русскаго быта, обличавшихъ балетмейстера въ полномъ незнакомствѣ съ русскимъ сказочнымъ міромъ. Находили, что на сельскомъ праздникѣ

тѣльницу, Муравьеву, шумно встрѣчали и провожали послѣ каждаго дѣйствія. Новизна русскаго сюжета пришлась по вкусу публики на столько, что „Конекъ“ сдѣлался излюбленнымъ въ Петроградѣ балетомъ. Его неоднократно возобновляли для разныхъ новыхъ исполнительницъ, охотно выступавшихъ въ роли Царь Дѣвнцы. Онѣ сознавали, что роль эта была крайне безцвѣтна; онѣ чувствовали, что тутъ негдѣ было блеснуть ни мимикой, ни техникой, но всетаки съ удовольствіемъ включали въ свой репертуаръ балетъ, постоянно дѣлавшій хорошіе сборы. Фабула „Конька“ была доступна пониманію самыхъ широкихъ слоевъ общества, съ дѣтства знакомыхъ съ популярною сказкою Ершова, — а потому охотно его ѣздили смотрѣть и старъ и младъ.

„Солнстки“ и вторыя танцовщицы также любили это произведеніе, потому что всему балетному персоналу было удѣлено видное мѣсто въ танцахъ разнородныхъ племенъ, живущихъ въ Россіи. Не сливаясь съ кордебалетною массою, второстепенныя артистки выступали въ отдѣльныхъ національныхъ пляскахъ. Послѣ ихъ исполненія публикѣ представлялась



В. Лядова.
„Малороссійскій танецъ“.
(Рис. 57).



Г. Троицкій.
въ б. „Конекъ Горбунокъ“.
(Рис. 58).

перваго дѣйствія не „водили хороводовъ“, а мужчины и бабы исполняли танцы совсѣмъ не въ русскомъ характерѣ.

Главный упрекъ С. Леону заключался въ томъ, что имъ совершенно не былъ понятъ характеръ Иванушки Дурачка. Въ народныхъ сказкахъ онъ представляется лицомъ тихимъ, никого не затрогивающимъ, загнаннымъ, ведущимъ до поры до времени созерцательную жизнь. А въ балетѣ С. Леона Иванушка является какимъ-то задирой, никого не оставляющимъ безъ вниманія. Онъ постоянно дразнитъ окружающихъ, между тѣмъ какъ, по духу сказки, всѣ окружающіе дразнятъ Иванушку и не даютъ ему прохода.

Обвиняли также составителя программы С. Леона, что въ подводномъ царствѣ русской сказки (по афишѣ) „выведена“ Царь Дѣвица съ подругами переидами (?), между тѣмъ, эти водяныя дѣвы совершенно неизвѣстны русскому человѣку, который съ

дѣтства привыкъ подъ понятіемъ объ этихъ стихійныхъ существахъ подразумѣвать мнѣческихъ русалокъ. Указывалось, что изъ ершовскаго произведенія не было использовано много интересныхъ описаній, которыя свободно поддавались для эффектнаго ихъ приуроченія къ сценѣ.

Такъ называемая большая балетная публика „не мудрствовала лукаво“, а посмотрѣла на „Конька“, не вдаваясь въ разсужденія. На сценѣ было весело; танцы были разнообразны; декорации, машины и свѣтовые эффекты были удачны; такимъ образомъ процессъ балетмейстера былъ выигранъ и „Конекъ“, сотнею представленій при полныхъ сборахъ, доказалъ свою живучесть.

На слѣдующій годъ Петина поставилъ одинъ изъ своихъ неудачныхъ балетовъ „Флориду“, въ которомъ снова онъ хлопоталъ только объ одномъ—выдвинуть на первый планъ талантъ своей жены, для которой сочинилъ цѣлый рядъ разнообразныхъ танцевъ; изъ нихъ наибольшій успѣхъ имѣлъ „мужичекъ“. М. С. Петина исполняла его въ сапожкахъ съ красными отворотами, бархатныхъ шароварахъ и шелковой рубашкѣ на выпускъ. Но игра на „русской струнѣ“ на этотъ разъ не помогла. Балетъ на репертуарѣ держался не долго.

Соревнованіе между Муравьевой и Петина продолжалось до окончанія карьеры этихъ артистокъ.



(Рис. 59).

Кл. Куни.

Муравьева, по справедливости увѣщанная лаврами въ Парижѣ, покинула сцену, вышедши за мужъ за петроградскаго узднаго преводаителя дворянства, г. Зенферта, а М. Петина, вслѣдствіе болѣзни, вынуждена была уединиться въ покой.

Кумировъ не стало и балетоманы-враги успокоились, но не на долго. Вскорѣ сформировались новыя враждебныя фракціи. Въ этотъ короткій промежутокъ спокойствія дебютировала Клодина Кукки, заранѣе увѣренная, что ее примутъ также восторженно, какъ ее принимали въ Вѣнѣ. Ожиданія, однако, не оправдались. (Рис. 59). Завоевательницы балетныя были предубѣждены противъ нея потому уже, что она, подобно ея предшественницамъ иностранкамъ, прибыла въ Петроградъ къ концу своей карьеры, когда талантъ ея, и безъ того недостаточно яркій, уже значительно угасъ^{*)}. Въ своей изданной отдѣльною книгою автобіографіи, Кл. Кукки въ самыхъ лестныхъ для себя выраженіяхъ описала свое пребываніе въ сѣверной столицѣ. Будущему историку балета въ Россіи слѣдуетъ, однако, отнестись къ отзывамъ этой артистки о самой себѣ совершенно отрицательно: успѣха Кукки никакого не имѣла: да и дебютъ ей дали только благодаря просьбѣ свѣтлѣйшаго князя С. Кратковременное пребываніе ея въ Петроградѣ не оставило по себѣ никакого слѣда, кромѣ только воспоминанія объ ея трудной „à la Кукки“ вариаци, въ балетѣ „Эмеральда“.



^{*)} О Кукки см. въ III т. стр. 289.



Рис. 60. *in souvenir*
Adèle Brontë

(Рис. 60).

3.

Дебютъ Сальвиони.—Балетъ „Золотая рыбка“.—Возобновленіе „Фауста“.—Громадный успѣхъ А. Гранцевой.—Ея участіе въ разныхъ балетахъ.—Характеристика ея таланта.—Дебюты Генріетты Доръ.—Борьба партій.—Балетъ „Царь Кандавлъ“.—Дебютъ Стефанской.—Письма С. Леона.—Русскія солистки Кеммереръ, Мадаева, М. Соколова, Конева, Радина и другія.



ОРЕГРАФЪ С. Леонъ, послѣ ухода со сцены Муравьевой, былъ озабоченъ пріисканіемъ балерины, которою онъ могъ бы безанглиціонно руководить въ Петроградѣ. По его рекомендаціи дирекція пригласила пользовавшуюся нѣкоторымъ успѣхомъ въ Парижѣ, красивую Сальвиони (см. т. II, стр. 304). Соблазненный успѣхомъ своего „Конька“, С. Леонъ поставилъ для пріѣзжей артистки еще другой „русскій“ балетъ, выкроенный изъ сказки Пушкина „Золотая рыбка“. „Русскаго“ въ этомъ произведеніи ничего не оказалось. Сальвиони-итальянка не могла уловить ни одной черты малороссійянки и успѣхъ ея былъ очень умѣренный. Да и трудно было создать что либо „малороссійское“. Французъ С. Леонъ, хотя и слѣдно слѣдовалъ за реальнымъ содержаніемъ сказки, но колорита Украины онъ своему балету не сумѣлъ придать. Точно также имъ были совершенно упущены фантастическія стороны поэтическаго произведенія Пушкина. Между тѣмъ, многія изъ нихъ, хотя бы первое появленіе „рыбки“, появившейся въ сѣти рыбака, давало богатый матеріалъ для широкаго размаха фантазіи балетмейстера. А С. Леонъ этимъ совсѣмъ не воспользовался, лишивши балетъ его сказочнаго элемента. С. Леоновская „рыбка“ публикѣ не понравилась и быстро утонула въ „рѣку забвенія“.

Увидавши, что С. Леонъ не понялъ характера ея таланта, Сальвиони перешла подъ руководство Маріуса Петина, который возобновилъ для нея „Фауста“, соч. Перро, и артистка въ роли Маргариты блестящимъ образомъ показала мимическую сторону своего таланта; но тѣмъ не менѣе, ей не удалось возстановить своей парижской репутаціи. Это



Г-жа Сальвіони.
(Рис. 61).

главнѣйшимъ образомъ произошло отъ того, что вліятельная партія балетомановъ высказалась не въ пользу этой танцовщицы. Такимъ образомъ, благодаря закулиснымъ интригамъ, безспорный талантъ Сальвіони не былъ въ достаточной мѣрѣ оцѣненъ въ Петроградѣ. (Рис. 61).

Въ это же время, по рекомендаціи С. Леона, была приглашена на московскую сцену не извѣстная никому танцовщица Адель Гранцева, оставившая по себѣ крупное имя въ исторіи хореграфіи. Къ сдѣланному уже нами (т. III, стр. 307) опредѣленію таланта А. Гранцевой можно еще добавить отзывъ объ ней хореграфа С. Леона. Въ письмѣ его къ директору парижской оперы, онъ заявилъ, что „Гранцева по рожденію—нѣмка, но по стилю ея таланта — настоящая француженка“; при этомъ С. Леонъ добавилъ: Тальони—шведка, Ф. Эльслеръ—нѣмка, Черрито и Розати—итальянки, Муравьева—русская по происхожденію, но ихъ всѣхъ я считаю француженками.

Гранцеву парижане сравнивали съ Муравьевой. Говорили, что она танцуетъ „какъ будто бы въ башмакахъ Муравьевой“, съ тою только разницею, что Гранцева граціозно округляетъ угловатые движенія русской предшественницы.

А. Гранцева дебютировала въ Москвѣ въ балетъ „Саламандра“ (Фіаметта) и имѣла громадныя успѣхъ. Каждый танецъ, исполненный дебютанткою, былъ отмѣченъ изынною простотою и художественнымъ тактомъ. Московскіе газетные критики признали, что у Гранцевой „вездѣ являлась необходимая сдержанность, плавность и мягкость, что придавало каждому ея движенію особую пріятность“. Въ памяти москвичей были еще свѣжи воспоминанія объ ихъ „кумирѣ“ Лебедевой; не смотря на это Гранцева все такъ сразу сдѣлалась такою же общею любимицею, какъ и ея предшественница. Слава о новой хореграфической звѣздѣ быстро перелетѣла изъ Бѣлокаменной въ Петроградъ, куда она и была переведена въ 1866 году. Передъ петроградскою публикою, А. Гранцева выступила въ балетъ „Жизель“ и очаровала всѣхъ танцами второго дѣйствія. Тутъ сказался крупный талантъ Гранцевой. Она идеально олицетворяла безплотный образъ Жизели, появлявшійся ея жениху въ разнообразныхъ воздушныхъ хореграфическихъ сочетаніяхъ. Самые строгіе цѣнители искусства преклонялись передъ большимъ талантомъ Гранцевой; но въ то же время нашли пятна и на этомъ яркомъ свѣтилѣ. Совершенно справедливо замѣтили, что какъ ни поэтичны были движенія артистки, но въ нихъ недоставало той выразительности, благодаря которой глубоко запечатлѣвается образъ создаваемой роли. Природою это не было дано Гранцевой, потому въ продолженіи всей своей карьеры она не въ состояніи была выработать мимики, которая, при

исполненіи драматическихъ сценъ, отзывалась у нея дѣланностью и отсутствіемъ искренности.

Съ каждымъ выступленіемъ въ другихъ балетахъ возрасталъ и успѣхъ А. Гранцевой въ Петроградѣ. Ею восторгалась не только постоянная публика, но и самыя широкіе слои населенія, наполнявшіе театр во время ея представленій. (Рис. 62).

Особенно сильную поддержку нашла она въ „инфернальной“ ложѣ, гдѣ въ то время главенствовали астраханскій богачъ С—овъ съ компаніей. Конечно, „воздушный“ талантъ артистки говорилъ самъ за себя и не нуждался въ искусственной поддержкѣ; но пребываніе Гранцевой въ Петроградѣ было поводомъ къ рожденію снова въ средѣ балетомановъ двухъ партій. Оваціи по адресу Гранцевой исходили изъ „инфернальной“ ложи, покровительствовавшей по прежнему балетмейстеру С. Леону. Другая же партія, болѣе скромная, поддерживала балетмейстера Мариуса Петина, а вмѣстѣ съ нимъ и артистокъ, которые танцевали въ его балетахъ.

Повторились времена, когда на петроградской сценѣ одновременно подвизались Муравьева и Петица. Образовались гранцевисты и сальвионисты; но это продолжалось только одинъ сезонъ. Когда же Сальвиони была замѣнена французскою танцовщицею Доръ, то въ зрительной залѣ рѣзко обозначились два теченія одно за Гранцеву, а другое за Доръ.

Одновременно съ наруж-
ными проявленіями симпатій,
закулисная интрига не дре-
мала. Противъ Маріуса Петипа
интриговаль „протѣзавшій“ во вторые
балетмейстеры, бездарный танцовщикъ
Алексѣй Богдановъ. Онъ пользовался осо-
бымъ довѣріемъ всевластнаго въ то время
инспектора репертуарной части П. С. Фе-
дорова и даже добился того, что Маріуса
Петипа намѣревались, до окончанія съ нимъ
контракта, перевести въ Москву, съ тѣмъ,
чтобы больше съ нимъ ангажемента не возобновлять. Продѣлка Ал. Богданова была, ко-
нечно, извѣстна балетоманамъ и подливала еще болѣе масла въ огонь. Были увѣрены,
что А. Богдановъ дѣйствовалъ по указкѣ С. Леона, для котораго восходившая звѣзда
его соперника по профессіи, Маріуса Петипа не давала покоя. Хотя притомъ А. Богданова
не имѣють отношенія къ исторіи хореографіи, но мы упомянули о нихъ, какъ о пока-
затель тѣхъ дразгъ и интригъ, которыми была проникнута атмосфера, окружавшая
петроградскую балетную сцену.



Ад. Гранцева.

(Рис. 62).

Въ то же время, періодическая печать, разбирая „по косточкамъ“ неудачные, вновь поставленные С. Леонъ балеты, особенно „Золотую рыбку“, а впоследствии „Лилию“ и другіе, не стѣняясь, называла ихъ бездарными. С. Леонъ, конечно, обижался; доходило чуть-ли не до дуэли между представителями балетной критики и обиженнымъ балетмейстеромъ. Все это, вмѣстѣ взятое, создавало въ зрительной залѣ во время балетныхъ спектаклей ягучую атмосферу, которая сгустилась особенно сильно съ дебютами приглашенной на петроградскую сцену Генріетты Доръ, поступившей подъ крыло М. Петица. Эта артистка была очень сильна въ технику искусства; но всѣ ея танцы отличались крайнею рѣзкостью движеній; она преодолевала всевозможныя трудности, создавая даже свои *лично изобрѣтенныя сю на*, которыя кромѣ нея никто не могъ исполнять. Долго среди балетной труппы сохранилась вариация, за которой такъ и осталось названіе „доровской“. Вариация эта заключалась въ томъ, что Доръ становилась на носокъ лѣвой ноги и затѣмъ, медленно дѣлая правой ногой маленькіе батеманы, артистка, не спускаясь съ своего „стального“ носка, дѣлала на одномъ и томъ же мѣстѣ пять поворотовъ, при чемъ корпусъ артистки безъ малѣйшаго уклоненія въ сторону оставался въ одинаково правильномъ положеніи, представляя собою вертикальную линію. Не смотря на свою „железную“ технику, Доръ не могла соперничать съ симпатичнымъ талантомъ Гранцевой. Говорили, что „Адель обворозжала“, а „Генріетта поразала“. И въ мимикѣ обѣ артистки не были похожи другъ на друга. Доръ—была „книжальная“ мимистка, а Гранцеву считали прямой наслѣдницей чарующаго таланта Тальони. Сравнивая этихъ двухъ артистокъ, С. Леонъ писалъ о нихъ въ Парижѣ: Гранцева — пухъ, Доръ — свинецъ.

Во время балетныхъ спектаклей, среди публики шли оживленные споры объ этихъ артисткахъ, и какъ Гранцева, такъ и Доръ постоянно танцевали на вулканѣ въ ожиданіи какихъ нибудь сюрпризовъ со стороны публики. Напрасно, однако, волновались объ артистки. Сюрпризы дѣйствительно слѣдовали на каждомъ спектаклѣ. Подносились цвѣты и подарки. Для Гранцевой они исходили изъ inferнальной ложи, которая называла Генріетту Доръ—мужчиною въ юбкѣ. У Доръ была своя группа поклонниковъ съ биржевикомъ С—мъ во главѣ, не жалѣвшимъ денегъ для созданія Генріеттѣ Доръ успѣха не меньше того, который имѣла Гранцева. Эту послѣднюю „дористы“ прозвали слащавой „нѣмкой-чулочницей“, подразумевая, что Гранцева, какъ истая нѣмка, по возвращеніи домой, тотчасъ принималась за обычное свое занятіе—за вязаніе чулка или „вышиваніе по канвѣ“ разныхъ „сувенировъ“, которыми она награждала своихъ поклонниковъ.

Отъ соревнованія двухъ первоклассныхъ артистокъ искусство было въ выигрышѣ. Балетмейстеры, при постановкѣ балетовъ, старались превзойти другъ друга. Мариусъ Петица въ 1868 году поставилъ для Г. Доръ грандіозный балетъ „Царь Кандавлъ“ съ трагическимъ концомъ. (Рис. 63). Прима-балерина въ бѣшеномъ танцѣ сходила съ ума при видѣ призрака умерщвленнаго по ея приказу царя. Въ этой сценѣ Доръ показала свой крупный мимическій талантъ, но въ то же время она проявила полное отсутствіе женственности въ сценахъ, гдѣ требовались нѣга и грація, столь необходимыя для изображенія образа „Афродиты“, мѣсто которой она заняла на пьедесталѣ, по велѣнію царя.

Историческій эпизодъ изъ жизни царя Кандавла былъ взятъ Мариусомъ Петица по указанію директора Гедеонова. Сначала программа была составлена въ Петроградѣ однимъ русскимъ журналистомъ, но любившій все иностранное, директоръ отклонилъ ее и заказалъ либретто французскому писателю С. Жоржу, составителю программы „Дочери Фараона“. М. Петица поѣхалъ въ Парижъ, захвативши съ собою либретто русскаго писателя, которое по соглашенію съ С. Жоржомъ было принято только съ самыми незначительными измѣненіями и при томъ съ такими поправками, которыя искажили смыслъ

интичнаго эпизода въ исторіи Андіи. Тѣмъ не менѣе, за такой незначительный трудъ С. Жоржъ былъ вознагражденъ 3000 франковъ *).

Главную роль въ балетѣ „Царь Кандавлъ“ г-жа Доръ исполнила и въ Москвѣ, куда вмѣстѣ съ нею былъ командированъ и М. Петина. На первое представленіе этого балета въ Бѣлокаменную отправился цѣлый поѣздъ петроградскихъ балетомановъ съ С-омъ во главѣ. Туда ѣздили „поддержать“ артистку и привѣтствовать ее „дарами“ отъ любителей петроградскаго балета. Эта московская поѣздка сопровождалась рядомъ лужковскихъ пиршествъ въ честь балерины **).

Успѣхъ „Царя Кандавла“ не давалъ покоя С. Леону. Онъ придумывалъ разныя „новшества“, чтобы затмить талантъ его соперника М. Петина. Къ концу своей карьеры С. Леонъ поставилъ для Гранцевой балетъ „Лилія“, который, однако, оказался хореографическимъ винегретомъ. Разныя танцы были взяты изъ поставленнаго на парижской сценѣ балета „Ручей“; музыка была также понадергана оттуда. Либретто было составлено московскимъ корреспондентомъ газеты „Голосъ“, С. Яковлевымъ (сказка о лягушкѣ и богатырѣ). По желанію балетмейстера, дѣйствіе происходило въ Китаѣ. Изъ всѣхъ собранныхъ лоскутковъ вышла бессмыслица, вызвавшая порицаніе даже поклонниковъ много мнѣваго о себѣ балетмейстера.

Въ этомъ балетѣ С. Леонъ хотѣлъ удивить публику своею изобрѣтательностью. Въ

*) Считаю небезинтереснымъ отмѣтить, что за составленіе балетныхъ программъ, дирекція петроградскихъ театровъ совсѣмъ не считала нужнымъ платить или же, если и оплачивала трудъ русскихъ писателей, то ограничивалась выдачею имъ крайне незначительнаго денежнаго вознагражденія. Въ то время, какъ французамъ, „дѣлавшимъ честь“ писать для Россіи, платили за балетную программу по 3000 франковъ, русскимъ выдавали по 300 рублей. Эта сумма была уплачена составителю программы балета „Весталка“.

**) Въ это время балетоманы не щадили своего кармана для поддержанія своихъ кумировъ. Особенною щедростію отличался поклонникъ Г. Доръ биржевикъ А. С-ъ. Въ памяти старожилловъ остался особый пиръ, устроенный А. С-омъ въ честь Г. Доръ. За обѣдомъ каждой изъ участвовавшихъ на немъ артистокъ были поднесены цѣнные подарки и, кромѣ того, самъ хозяинъ роздалъ гостямъ изъ балетной среды цѣлую горсть необдѣланныхъ брилліантовъ, изъ которыхъ наиболѣе крупныя были поднесены двумъ наиболѣе „влиятельнымъ“ танцовщицамъ. Это было сдѣлано съ цѣлью воспользоваться ихъ вліяніемъ, чтобы дирекція на слѣдующій годъ вновь заключила контрактъ съ Г. Доръ. Увѣряютъ, что дружескія отношенія Г. Доръ съ С-омъ окончились весьма печально для артистки: С-ъ обанкротился и вынужденъ былъ даже покинуть Петроградъ.



(Рис. 63).

погонѣ за новинками, онъ заставилъ А. Гранцеву выбивать погами мелодію на изобрѣтенномъ имъ, поставленномъ на полъ инструментѣ съ клавишами. Хотя артистка довольно искусно своими „пуантами“ извлекала цѣлую мелодію, но затѣю эту зло осмѣяли какъ въ публикѣ, такъ и въ печати, признавши, что этотъ „номеръ“ не имѣетъ ничего общаго съ хореграфіей и пригоденъ для цирка, а никакъ не для серьезной балетной сцены.

Въ первое представленіе „Лилія“, Гранцеву въ буквальный смыслъ слова засыпали цвѣтами. Интересныя подробности о первомъ представленіи балета „Лилія“ сообщаетъ А. Гранцева въ своемъ письмѣ (30 сентября 1869 г.) къ уважаемой ею парижской учительницѣ танцевъ г-жѣ Доминикѣ, съ которой артистка находилась въ постоянной перепискѣ. Между прочимъ она пишетъ:

„При моемъ выходѣ бросили на сцену 300 букетовъ и 100 лавровыхъ вѣнковъ; крики „браво“ и рукоплесканія продолжались не менѣе четверти часа. Кромѣ того, въ продолженіи четырехъ дѣйствій мнѣ подали восемь громадныхъ букетовъ и корзины, превосходно украшенныхъ лентами разныхъ цвѣтовъ. . . . Что же касается новаго балета „Лилія“, то я предпочитаю разсказать о немъ при личномъ свиданіи. Могу только сообщить, что моя вариация съ колокольчиками не произвела того эффекта, на который, повидному, сильно рассчитывалъ С. Леонъ. Изобрѣтенный имъ инструментъ, на которомъ я кончиками пальцевъ должна была извлекать разные звуки, хотя и стоилъ большихъ денегъ, но совершенно не удался; онъ вызвалъ даже . . . порицанія“.

Самъ же С. Леонъ, описывая этотъ спектакль (письмо Пютеру, 3 ноября 1869 г.), умалчиваетъ объ этомъ курьезномъ инструментѣ. Относительно цвѣтобѣсія онъ говоритъ, что это былъ настоящій „русскій вечеръ“; при этомъ онъ съ горечью добавляетъ: „у Гранцевой сохранилось прежнее ея обаяніе (charme), но къ сожалѣнію, между нами будь сказано, у нея нѣтъ больше тѣхъ дивныхъ средствъ, которыми она очаровывала въ „Жизели“ и „Метеорѣ“. . . Талантъ ея въ упадкѣ. . . Куда дѣвалась ея воздушность“. . .

Тѣмъ временемъ, поклонники Геприетты Доръ также не дремали. Черезъ мѣсяць предстоялъ ей бенефисъ. Она появилась въ роли Аспичин, въ балетѣ „Дочь Фараона“. Чтобы заранѣе обезпечить успѣхъ соперницы Гранцевой, поклонники Доръ посоветовали ей протанцевать „рѣку Неву“. И дѣйствительно, одѣтая въ сарафанъ съ коконникомъ на головѣ, она вызвала общій восторгъ, исполнивши „русскую пляску“. Бенефициантка была засыпана не меньшимъ количествомъ цвѣтовъ, чѣмъ ея соперница Гранцева. Бриллиантовое кольцо въ числѣ поднесенныхъ подарковъ поразило величиною бриллиантовъ.

Къ сдѣланной нами оцѣнкѣ дѣятельности А. Гранцевой въ Петроградѣ (рис. 64) остается добавить, что въ сѣверной столицѣ артистка эта танцевала еще въ балетахъ, поставленныхъ для нея С. Леономъ: „Метеора“, „Фаметта“, „Конекъ“, „Лилія“. Кромѣ того, она танцевала главную роль въ „Жизели“ и для нея М. Петипа возобновилъ „Корсара“, при чемъ имъ былъ перенесенъ съ парижской сцены вставной въ этотъ балетъ дивертисементъ „Le jardin animé“. Подъ чарующіе звуки мелодичной музыки Делиба А. Гранцева съ легкостью бабочки порхала по разставленнымъ на сценѣ цвѣточнымъ клумбамъ. Объ этихъ танцахъ Маріусъ Петипа говорилъ, что онъ гордился ихъ постановкою, потому что этотъ „оживленный садъ“ можно считать „le cheval de bataille“ Гранцевой. Талантъ этой артистки наиболѣе блестящимъ образомъ сказывался во второмъ дѣйствіи „Жизели“ и особенно въ послѣднемъ дѣйствіи „Метеоры“. На сценѣ, изображающей окутанное облаками небо, при луномъ свѣтѣ, окруженная звѣздами, въ полномъ смыслѣ слова скользя въ пространствѣ „Метеора“—Гранцева, летая между небесными свѣтилами съ одного конца сцены до другого. Очень удачно были для нея сочинены С. Леономъ вариации, построенныя на technikѣ „съ элевацией“, при чемъ испол-

АДЕЛЬ ГРАНЦЕВА.



(Рис. 64).



Г-жа Стефанская.

(Рис. 65).

потерпѣла полную неудачу. Желая изгладить произведенное ею неблагоприятное впечатлѣніе, она исполнила свою національную мазурку, въ расчетѣ плѣнить публику своимъ лихимъ, характернымъ исполненіемъ. Но и эта попытка должна быть причислена къ одному изъ несчастныхъ въ ея жизни вечеровъ. Быстрыя движенія артистки оказались рѣзкими, неокругленными и лишенными выразительной пластики. Случилось рѣдкое въ петроградскомъ Большомъ театрѣ явленіе — Стефанскую ошибали. Такъ печально окончилось кратковременное пребываніе въ сѣверной столицѣ артистки, которую въ Варшавѣ чуть-ли не на рукахъ носили, считая ее первоклассною хореграфическою звѣздою.

Въ 1869 году большой и разбитый страданіями С. Леонъ заканчивалъ свой контрактъ, который съ нимъ болѣе возобновленъ не былъ. (Рис. 66). Лебединая его пѣсня была сѣта въ одноактной хореграфической бездѣлкѣ „Пастухъ и пчелы“, поставленной для Прихуновой 2-й, жены его любимица Ал. Богданова.

Изъ имѣющей у насъ обширной переписки С. Леона съ французскимъ литераторомъ Нюнтеромъ извлекаемъ нѣсколько интересныхъ замѣчаній, сдѣланныхъ этимъ хореграфомъ во время его пребыванія въ Россіи. Изъ его писемъ видно, что онъ предпочиталъ Москву Петербуду. Онъ пишетъ:

„Въ Москвѣ я нахожусь въ моей стихіи; здѣсь обожаютъ балетъ, онъ главенствуетъ; вообразите, здѣсь еще продолжаютъ рукоплескать танцовщикамъ: кордебалетъ поразительно послушенъ (*tout cela slousche—slousche, au port d'arme*) . . . Въ Петербургѣ, танцовщицы распушены . . . отсутствіе дисциплины . . . , но петербургскія болѣе изящны и болѣе француженки . . .“

О постановкѣ „Конька“ въ Москвѣ С. Леонъ пишетъ въ Парижъ Нюнтеру слѣдующее:

„Наконецъ состоялось первое представленіе „Конька“, въ бенефисъ Гранцевой. На ея долю досталось чистыхъ 11,700 франковъ; полный же сборъ составилъ 23,400 франковъ. Я поставилъ этотъ балетъ въ 18 дней“.

нителиница Гранцева оканчивала ихъ, безшумно опускаясь на одинъ носокъ, на которомъ она плавно останавливалась въ изящной позѣ. Изъ всего репертуара Гранцевой это дѣйствіе „Метеоры“ можно считать безспорно лучшимъ и вполне характеризующимъ кристальную чистоту строго классическаго исполненія, по словамъ старожиловъ того времени, напомнившая лучшій періодъ артистической карьеры Сильфиды-Тальони.

Одновременно съ пребываніемъ въ Россіи такой крупной величины, какъ А. Гранцева, рѣшилась дебютировать на петроградской сценѣ варшавская танцовщица К. Стефанская. Она выступила въ „Жизели“. У публики слишкомъ свѣжо было воспоминаніе о Гранцевой въ этой роли, потому выступленіе мало даровитой Стефанской сочли „дерзостью“. Сильная на носкахъ, артистка эта не обладала ни малѣйшей граціей и кромѣ того, во всѣхъ ея некрасивыхъ варіаціяхъ замѣтно было полное отсутствіе школы. Стефанская (Рис. 65)



С. Леонъ.

(Къ концу его карьеры)

(Рис. 66).

А. КЕММЕРЕРЪ I.



(Plac. 67)

Въ письмѣ отъ 18 декабря 1866 г.:

... Мои котѣны кричатъ, спина гнется . . . мнѣ 70 лѣтъ! Сегодня, во время репетицій въ театральномъ училищѣ, неожиданно прибылъ Государь Императоръ. Его Величество выразилъ желаніе, чтобы я при немъ сочинилъ какую либо сцену, какое нибудь „па“. Мои солнетки сначала сконфузились, но я ободрилъ ихъ и немедленно началъ показывать вариацию и разныя группы. Государь высказалъ свое удивленіе, добавивши, что онъ не подозрѣвалъ, съ какимъ большимъ трудомъ и съ какими продолжительными усиліями сопряжена постановка даже незначительнаго „па“, которое на сценѣ длится не болѣе нѣсколькихъ минутъ. Затѣмъ, Его Величество отправился къ обѣду маленькихъ воспитанницъ, потребовалъ „du kwass (boisson russe), отвѣдалъ нищу и снова вернулся въ репетиціонную, школьную залу, гдѣ изволилъ оставаться около получаса, интересуясь вариациею, которую я показывалъ артисткѣ Радиной . . . Такимъ образомъ, я сочинилъ вариацию въ присутствіи Его Величества . . .

Въ томъ же письмѣ:

„На афишахъ печаталось:“ „Гранцева, первая танцовщица Московскаго театра“. Въ антрактѣ одного изъ спектаклей, я просилъ директора, чтобы либо печатали просто „Гранцева“ или же съ добавленіемъ „и Наринской Большой Оперы“. Въ это время подошелъ великій князь Константинъ. Услыхавши мою просьбу, Его Высочество замѣтилъ: „Наринъ до насъ не касается“ . . .

Отъ 18 января 1867 г.:

... вотъ уже цѣлый мѣсяцъ, какъ Гранцева лежитъ въ первой горячкѣ... Во время представленія „Своеправной жены“ Лебедевой попала въ глазъ искра и бѣдной придется лечиться не менѣе 2—3 недѣль. Одна только Петина поддерживаетъ знамя хореографіи. Она возродилась съ тѣхъ поръ, какъ погинула своего мужа Мариуса, но, увы, ея танцы не возрождаются“ . . .

Отъ 28 февраля 1867 г.:

... Съ Гранцевой заключенъ снова контрактъ на два года, съ обязательствомъ танцовать въ продолженіи трехъ мѣсяцевъ по 36,000 франковъ въ годъ . . . Успѣхъ ея былъ колоссаленъ, особенно въ „Метеорѣ“ . . . Императрица три года не была въ балетѣ . . . Наконецъ, Ея Величество посѣтила Большой театръ. Давали „Метеору“ и Государыня черезъ посредство князя Вяземскаго приказала передать Гранцевой, что послѣ Гальони она въ первый разъ испытала въ балетѣ удовольствіе, глядя на танцы Гранцевой . . .



ВЪ ЭТОТЪ періодъ составъ петроградской балетной труппы былъ блестящій. Солнетки и корифеи, воспитанныя на началахъ строгой классической школы, представляли собою разнообразный и благодарный по ихъ способностямъ матеріалъ для постановки самыхъ сложныхъ балетовъ. Интересъ къ балетнымъ спектаклямъ поддерживался тѣмъ, что въ каждомъ изъ нихъ участвовали всѣ лучшія силы. Артисты стремились занять какое нибудь мѣсто въ балетѣ, не разбирая степени его значенія. Это артистическое рвеніе объясняется не столько любовью служенія искусству, сколько установленною дирекціею системою поспектакльной платы. Высшій окладъ жалованья составлялъ 1143 руб. въ годъ; добавленіе же къ этому скудному содержанію выражалось такъ называемыми „разовыми“, которыя начинались отъ пяти рублей и рѣдко переходили цифру двадцать пять. Потому, вполне понятно было желаніе артистовъ участвовать въ каждомъ спектаклѣ. Система „разовыхъ“ имѣла свою хорошую

сторону въ томъ отношеніи, что крупныя артистическія силы не гнушались исполнять незначительныя роли, благодаря чему петроградскій балетъ отличался превосходнымъ ансамблемъ. Изъ числа солистокъ выдѣлялись четыре артистки, которыхъ балетоманы называли четырьмя стихіями: г-жа Кеммереръ 1-я—земля; Мадеева—вода; Конева—огонь; М. П. Соколова—воздухъ.

Г-жа Кеммереръ 1-я была хорошей танцовщицей „terre à terre“, потому и прозвали ее „земною“. (Рис. 67). Безукоризненно правильная въ классическихъ вариацияхъ, она предпочитала выступать въ отдѣльныхъ національныхъ танцахъ, особенно въ испанскихъ и итальянскихъ, которые она исполняла съ оживленіемъ, не выходящимъ изъ рамокъ самаго благороднаго стиля. Каждый изъ ея характерныхъ танцевъ былъ настолько выразителенъ, что вызывалъ бурное одобреніе публики, постоянно требовавшей его повторенія.

Благодаря разнообразію таланта Кеммереръ



М. Мадеева

(Рис. 68).

1-й, ее перевели въ высшій рангъ—въ первыя танцовщицы, не поощривши, однако, артистку прибавкою содержанія. Какъ въ Петроградѣ, такъ и въ Москвѣ, куда эта артистка была командирована на гастроли, ей не пришлось создать ни одной новой роли въ самостоятельномъ для нея поставленномъ произведеніи. Она исполняла главныя роли въ старыхъ, многократно видѣнныхъ ею балетахъ: „Дочь Фараона“, „Фаустъ“, „Золотая рыбка“, „Жизель“ и другихъ.

Придать какія либо новыя черты въ балетахъ текущаго репертуара ей не удалось. Она рабски подражала своимъ предметницамъ, не добавивши ни одного новаго штриха, въ которомъ могла бы выразиться ея индивидуальность. Поручаемыхъ

ей главныхъ ролей она не портила, но также и не выдвигала ихъ на первый планъ въ такой степени, чтобы создаваемый ею образъ оставлялъ по себѣ долгое воспоминаніе.

Кеммереръ 1-ю можно назвать первую—вторую танцовщицею и большою полезностью, постоянно готовою исполнить всякую уже созданную до нея отвѣтственную роль. Ни одинъ балетъ не обходился безъ участія Кеммереръ. Публика всегда встрѣчала ее появленіе на сценѣ съ видимыми знаками сочувствія и особенно цѣнила ее въ одномъ ягучемъ испанскомъ танцѣ съ кинжаломъ, заткнутомъ за подвязкою на ногѣ. Тутъ сказывалось въ полномъ блескѣ художественное мастерство этой артистки.

Оставаясь неизмѣнно двадцать лѣтъ на петроградской сценѣ, Кеммереръ 1-я разсталась съ безукоризненно проведенною ею артистическою карьерою въ 1879 году. Она вышла замужъ за офицера изъ высшаго общества г. Ч.

М. Мадаева и по темпераменту своему и по характеру ее танцевъ могла быть прекрасной представительницей—царицы водной стихіи. При исполненіи классическихъ



(Рис. 69)

аріаціи, она походила на медленно двигающуюся волну въ тихій морской прибой. Становясь въ классическую позу передъ началомъ варіаціи, она точно собиралась плыть, разсѣкая ласкающую волну. Никогда не прибѣгая къ техническимъ трудностямъ, М. Мадаева оставалась всегда въ предѣлахъ законченности классической школы. Плавность и мягкость движеній этой прекрасной солистки составляли отличительныя черты ее дарованія. Этими качествами она рѣзко выдѣлялась изъ среды окружавшихъ ее болѣе сильныхъ въ виртуозности солистокъ, которыя, тѣмъ не менѣе, не пользовались такимъ расположеніемъ публики, какъ Мадаева. Она пріобрѣтала поклонниковъ не одною только симпатичностью этого чисто индивидуальнаго свойства ее таланта, но и прелестью своей привлекательной улыбки. „Взглянетъ—очаруетъ; улыбнется—растаетъ“. Въ ее успокаивающемъ, всегда пріятливомъ взглядѣ была особая привлекательная сила, которая располагала къ ней всю зрительную залу. (Рис. 68). Въ ее нелишенной граціи фигурѣ выдѣлялся превосходно поставленный природою „подъемъ ноги“, который считали образцовымъ.

М. Мадаеву старались выдвинуть впередъ. Послѣ Муравьевой ей поручена была роль „Царь Дѣвицы“ въ „Конькѣ Горбункѣ“.

Публика любила эту солистку, потому успѣхъ ее былъ заранѣе обезпеченъ. Танцевала она въ „Конькѣ“ конечно несравненно хуже, чѣмъ ее талантливая предшествен-



Г-жа КОШЕВА.

(Рис. 70).

вышла замужъ за
св. кн. Голицына.

М. П. Соколову называли „воздухомъ“. И она вполне заслужила это названіе. Отъ полу поднималась легко; свободно и отчетливо, безъ усилий, запоемъ повторяемое ею нѣсколько разъ къ ряду такъ называемое королевское антрша (entreschat-sept-royal); но дальше этого излюбленнаго ею темна она не пошла; поэтому балетмейстеры ограничивались сочиненіемъ для нея варіацій, неизмѣнно походившихъ другъ на друга. При выходѣ М. Соколовой въ какомъ либо новомъ балетѣ, публика не ожидала отъ нея какихъ либо сюрпризовъ. Заранѣ знали, что артистка неизмѣнно будетъ красоваться въ „своихъ“ крайне однообразныхъ темнахъ, и шумно провозжали эту „воздушную“ солистку. Благодарной улыбки на мало выразительномъ

лица, но по фигурѣ, по красному, русскому овалу лица, по симпатичной улыбкѣ она была настоящей „Царь Дѣвицей“, чѣмъ не могла похвастаться Муравьева. Публика постоянно поддерживала Мадасу въ этой роли, и когда въ послѣднемъ дѣйствіи ее выносили на цитахъ, то фанатикъ балетоманъ Г. изъ перваго ряда кресель, озираясь кругомъ и не стѣняясь, громко, повелительно возглашалъ: „хлопайте! хлопайте! Мотеньку (Матильда Мадасева) на цитахъ несутъ!“.. и публика съ Г.—нымъ во главѣ аплодировала въ тактъ музыкѣ. Это повторялось каждый разъ, когда роль „Царь Дѣвицы“ исполняла Мадасева.

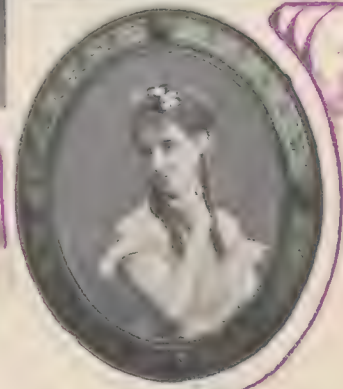
М. Мадасева ограничилась выступленіемъ въ первой роли только въ балетѣ „Конекъ“; затѣмъ, до конца своей карьеры она осталась изящнѣйшею солисткою, вызывавшею шумныя рукоплесканія послѣ каждаго исполненнаго ею танца. Особеннымъ успѣхомъ, совместно съ г. Кнесинскимъ, пользовалась она въ характерномъ „pas des montagnards“ въ балетѣ „Ливанская красавица“. Хотя произведеніе это быстро сошло съ репертуара, но красиво поставленный танецъ этотъ очень часто исполнялся, какъ вставной, въ разныхъ балетахъ и дивертиссентахъ.

По окончаніи своей двадцатилѣтней службы, М. Мадасева протѣяла служеніе искусству на узы Гименея. Она



Г-жа КАНЦЫРЕВА.

(Рис. 71).



лицѣ М. Соголовой публика никогда не видала. Когда М. П. раскланивалась, то на губахъ ея замѣчалось какое то застывшее искривленіе, которое сама артистка совершенно неосновательно считала за знакъ привѣтливой благодарности. Вслѣдствіе до выслуги пенсій, М. Соголова оставалась одинаково ледяною, холодною изъ холоднѣйшихъ соистотъ, не исполнившей ни одной даже незначительной роли въ балетахъ. Впрочемъ, по ея словамъ, она сама никуда и не стремилась. Это она доказывала тѣмъ, что исполнивши свою вариацию, она, ни мало не интересуясь спектаклемъ, немедленно удалялась домой. (Рис. 69).



(Рис. 72).

Въ квартетѣ четырехъ стихій, „огнемъ“ была Кошева. Этой стихіей характеризуется дарованіе этой артистки. Худоцавая по природѣ, она не отличалась правильностью танцевъ. Классическія вариации исполняла „неопрятно“; этотъ недостатокъ она замѣняла быстротою и рѣзкостью движеній, при чемъ скрадывались всѣ шероховатости исполненія. Въ приспособленныхъ, по мѣркѣ ея способностей, „ураганныхъ“ вариацияхъ, Кошева проявляла пламенную энергію, за что ее прозвали „огневою“ танцовщицей. Публика называла ея любимые темны „вертунами“. Когда она вихремъ кружилась безостановочно вдоль всей раппы, съ одного ея конца до другого (въ „каріатидахъ“ бал. „Дочь



Прихунова (Богданова).
(Рис. 73).

Фараона“), то казалось, что она влетитъ въ оркестръ и разшибется на смерть. Въ характерныхъ съ быстрыми темпами танцахъ, она всегда умѣло выдвигала лучшія стороны своего дарованія. Съ чисто парижскимъ шикомъ охотно, въ костюмѣ дебардера, танцевала она легкій канканчикъ въ балетѣ „Два вора“; лихо плясала въ костюмѣ уральской казачки и пр. Довольно удачно справлялась она и съ поручаемыми ей второстепенными ролями. („Конекъ“ и друг.). Кошева вышла на пенсію, окончивши полный срокъ службы. Она была замужемъ за г. Перфильевымъ, занимавшимъ видное мѣсто въ министерствѣ внутреннихъ дѣлъ. (Рис. 70).

Сверстницей М. Мадаевой была миловидная солистка В. Канцырева, создавшая себѣ добрую репутацію въ роли „Золотой рыбки“, въ балетѣ того же названія. Желая дальнѣйшаго развитія этой артистки, ей поручили главную роль въ балетѣ „Тщетная предосторожность“. Полагали, что роль Лизы вполне подходитъ къ бойкой, не большой ростомъ и оживленной В. Канцыревой; но дебютъ оказался не особенно удачнымъ. Виногато было ея мало подвижное, безстрастное лицо. Казалось, что она какъ будто бы сердится во время танцевъ. Дальше этой роли Канцырева не пошла, довольствуясь второстепенными мѣстами. Она недолго оставалась на сценѣ, вышедши замужъ за кн. Львова (Рис. 71).

Одновременно съ названными солистками, любимцею публики была Л. Радица 1-я, въ теченіи болѣе 20 лѣтъ къ ряду составлявшая украшеніе балетной труппы. Она не занимала первенствующаго мѣста, но балетмейстеры при постановкѣ новыхъ балетовъ всегда поручали ей вторыя роли, выдвигая ихъ перѣдко даже и на первый планъ („Сирота Теолинда“, „Лилія“), или же сочиняли для нея не столько классическія варіаціи, сколько „выигрышные“, оригинальные, типичныя танцы („индусскій“ въ „Баядеркѣ“), которые Радица 1-я исполняла всегда съ громаднымъ успѣхомъ. Артистка эта пользовалась особымъ вниманіемъ, потому что извѣстно было, что, по словамъ публики, ей „покровительствовало министерство“. Не смотря, однако, на это покровительство, Л. Радица никогда не пользовалась своимъ вліяніемъ во вредъ кому бы то ни было, потому и была очень уважаема и любима всею балетною труппою, среди которой она выдѣлялась, какъ красивая и безусловно талантливая представительница хореграфическаго искусства (Рис. 72).

Прекрасною солисткою была въ то время Прихунова 2-я (замужемъ за танцовщикомъ Ал. Богдановымъ), сестра сопедней со сцены Прихуновой 1-й, вышедшей замужъ за кн. Гагарина. Прихунова 2-я для воспитанницъ театральной училища могла служить образцомъ строго классической танцовщицы, до педантизма преданной правиламъ хореграфической орфографіи. Имѣла же она успѣхъ только у фанатиковъ-балетомановъ, любовавшихся ея „выворотными“ погами и стройными движеніями. За каждую ея варіацію самый строгій экзаменаторъ поставилъ бы ей высшую отмѣтку; но исполненіе ея было мертвенное. Она танцевала, точно урокъ сдавала, относясь совершенно без-



Г-жа Лядова.

(Рис. 74).

участно ко всему окружающему. Ее называли сухаремъ въ юбкѣ *). Улыбалась она естественно, вынужденно и потому только, что ее „такъ учили“ въ классѣ. Попытки ея исполнить „мимическія“ роли никогда не вѣнчались успѣхомъ. (Рис. 73).

Короткое время подвизалась жизнерадостная и даровитая солистка, дочь балетнаго капельмейстера А. Н. Лядова, Вѣра Лядова (по мужу Иванова). Лицо ея было подвижно, жестъ красивый. Съ успѣхомъ исполняла главную роль въ небольшомъ балетѣ „Граціелла“, гдѣ совместно съ Радиной танцевала поставленный С. Леопомъ легонькій съ подергиваніемъ юбокъ канканъ. Педанты балетоманы ставили въ укоръ балетмейстеру этотъ неумѣстно для „образцово-классической“ сцены „легкомысленный“ танецъ; но весь зрительный залъ съ восторгомъ смаковалъ жесты этихъ двухъ артистокъ, старавшихся придать „канкану“ граціозно нѣжный стиль, совершенно лишивши его отбѣга разнузданности. Удачно выступала В. Лядова въ главной роли балета „Маркизантка“ (Рис. 74). Жизненно и выразительно исполняла она, какъ мы уже говорили, малороссійскій танецъ въ „Конькѣ“. Скоро, однако, В. Лядова промѣняла Терпсихору на „оперетку“, нашедшую себѣ пріютъ на казенной сценѣ Александринскаго театра. Въ роляхъ „Прекрасной Елены“ и „Периколы“ ей рукоплескали весь Петроградъ.

Была еще цѣлая гирлянда солистокъ менѣе талантливыхъ, но представлявшихъ собою красивый цвѣтникъ, украшавшій петроградскій храмъ Терпсихоры.



*) Даже присяжный балетный „Третьяковскій“ — вѣршескроматель того времени А. Лебедевъ, хвалившій всѣхъ безъ исключеній, отзывался о Прихуновой 2-й:

„Танцуетъ мягко, граціозно,

„Но жаль—всегда серьезно“.

Упомянувши о Лебевѣ, нельзя не отмѣтить, что этотъ скромный посѣтитель балета не пропускалъ ни одного спектакля, платя едва ли не послѣдніе деньги за кресло въ 6 ряду. Этотъ фанатикъ хореграфическаго искусства считалъ долгомъ подносить каждой изъ артистокъ стихи собственнаго сочиненія. При этомъ, не разбирая кому посвящались стихотворенія, онъ почти всегда оканчивалъ ихъ неизмѣнно одиѣми и тѣми-же строками:

„Вы были вышей школы „образецъ“,

„Пошли намъ еще такую танцовщицу Творецъ“.

Про Радицу онъ писалъ:

„Нерѣдко зрители зѣваютъ,

„Звиглась Радица... и лица засіяютъ“.

Про Кошеву:

„Вотъ Кошевой на сценѣ появленіе,

Мы привели эти малограмотныя характеристики, сдѣланныя маніякомъ Лебевымъ, съ цѣлью показать, что въ зрительной залѣ хореграфіей интересовались не одни только „ухаживатели“ богачи-балетоманы, но и скромная публика, нескромно поклонявшаяся музѣ Терпсихорѣ.

„Особое являетъ оживленіе“

Про Мадаеву:

„Мадаева—симпатій полна

И рѣдко кто любитъ, какъ она“.

Въ танцѣ со змѣей про Кеммереръ:

„Для Кеммереръ не сыщется змѣи на столько злой,

„Чтобы сгубить талантъ такой“.

1859—1869.

1859.—*„Жовита или мексиканскіе разбойники“*, бал. въ 3 д., Мазилъе, постановка Сень Леона, муз. Теодора Лабара.

Уч.: Розати.

— *„Сальтарелло или страсть къ танцамъ“*, бал. Сень Леона, муз. его-же.

Дебютъ автора, въ качествѣ танцора.

Уч.: Прихунова, Муравьева, Хр. Югансонъ.

1860.—*„Голубая георгина“*, фантаз. бал. въ 2 д., М. Петина, муз. Пуни.

Бенефисъ М. С. Петина.

Возобн. 1875 г. въ бенефисъ Гердта.

Дебютъ Мар. Мар. Петина.

— *„Грациелла или любовная ссора“*, балетъ въ 1 дѣйств., Сень Леона, музыка Пуни.

Большой театръ.

Уч. Розати.

— *„Пакеретта“*, балетъ въ 3 д. и 5 карт., Т. Готье и Сень Леона, муз. Бенуа и Пуни.

Бенефисъ Гюге.

Уч. Розати и М. С. Петина.

1861.—*„Марикита, севильская жемчужина“*, бал. въ 3 д. и 6 карт., Сень Леона, муз. Пуни.

Бенефисъ Розати.

Уч.: Розати и Прихунова.

— *„Метеора“*, фантаз. бал. въ 2 д., Сень Леона, муз. Пуни.

— *„Нимфы и Сатиръ“*, бал. въ 1 д., Сень Леона.

— *„Терпсихора“*, диверт. Петина.

1862.—*„Теоланда или духъ долины“*, бал. Сень Леона, муз. Пуни.

Бенефисъ Муравьевой.

— *„Несчастье на репетиціи“*, хореограф. буффонада въ 1 д., Сень Леона. Спб. 1862.

— *„Дочь Фараона“*, бал. въ 3 д. и 9 карт., Сень Жорика и Петина (по роману Готье „Le roman de la momie“), муз. Пуни.

Бенефисъ Розати.

Этотъ балетъ до сихъ поръ не сходитъ съ репертуара.

1863.—*„Ливанская красавица или горный духъ“*, балетъ въ 3 д. и 7 карт., М. Петина, муз. Пуни, прогр. Ранопорта.

Уч. М. С. Петина.

1864.—*„Конекъ Горбунукъ или царь двица“*, волшебн. балетъ въ 4 д. и 9 карт., Сень Леона, музыка Пуни.

Бенефисъ Муравьевой.

До сихъ поръ не сходитъ съ репертуара.

— *„Фіаметта или торжество любви“*, фантаз. бал. въ 2 д. и 4 карт., Сень Леона, муз. Минкуса.

Бенефисъ Муравьевой.

— *„Флорида“*, балетъ въ 3 д. и 5 карт., М. Петина, муз. Пуни.

Бенефисъ Петина.

Уч. М. С. Петина.

1865.—*„Путешествующая танцовщица“*, эпизодъ въ 1 д., М. Петина, муз. Пуни.

Бенефисъ Гольца.

Уч. М. С. Петина.

1866.—*„Валахская невеста или золотая коса“*, балетъ въ 1 д., Ньютера и Сень Леона, муз. Грациани и Матіани.

Бенефисъ А. Богданова.

Уч. Петина.

1867.—*„Золотая рыбка“*, балетъ Сень Леона, муз. Минкуса.

Уч. Сальвиони.

1868.—*„Царь Кандавлъ“*, бал. въ 4 д. и 6 карт., Сень Жорика и Маріуса Петина, муз. Пуни.

Уч.: Ген. Доръ, потомъ Вергина, Ваземъ.

1869.—*„Василискъ“*, бал. въ 1 д., Сень Леона.

Уч. Вергина.

— *„Лилия“*, балетъ въ 4 д., Сень Леона, муз. Минкуса.

Уч. Ад. Гранцова.

— *„Пастухъ и пчелы“*, бал. въ 1 д., Сень Леона.

Уч. Прихунова.



М. ПЕТИПА.

V.

ЧЕТВЕРТЫЙ ПЕРИОДЪ XIX ВѢКА.

I.

Мариусъ Петипа и его вѣкъ. — Продолженіе дебютовъ Гранцевой. — Ея болѣзнь. — Балеты „Трильби“ и „Камарго“. — Къ смерти Гранцевой. — Русскій періодъ. — Ваземъ и ея громадный репертуаръ. Новые балеты: „Баядерка“, „Зорайя“, „Бандиты“, „Дочь сирѣвъ“. — Опредѣленіе таланта Ваземъ. — Успѣхъ Вергиной. — Соревнованіе двухъ артистокъ. — „Двѣ звѣзды“. — Ев. Соколова. — Ея репертуаръ. — Балеты: „Приключенія Пелея“, „Млада“, „Кипрская статуя“. — Второстепенныя артистки: Горшенкова, Симская 2-я, Югансонъ, Шапошникова. — Нѣсколько словъ о Числовой и Кузнецовой. — Второстепенныя артистки.



ВЪ 1869 ГОДУ, С. Леонъ, совершенно больной, покинулъ Петроградъ. Единственнымъ балетмейстеромъ остался Мариусъ Петипа. Его пребываніе въ этомъ званіи, продолжавшееся до конца столѣтія и захватившее начало XX вѣка, составило цѣльную эпоху въ исторіи петроградскаго балета. Это былъ „вѣкъ Петипа“, безраздѣльно распоряжавшагося судьбами хореографическаго искусства на петроградской балетной сценѣ.

Съ отъѣздомъ С. Леона, А. Гранцева лишилась своего покровителя. До 1873 года она оставалась главною приманкою балетныхъ спектаклей и по неволѣ должна была подчиниться не особенно долголюбиваемому ею балетмейстеру Петипа. Ему поручено было сочинять для А. Гранцевой новые балеты, которые по контракту дирекція обязана была ежегодно ставить для бенефиса этой артистки.

А. Гранцеву, начиная съ 1868 года, началъ преслѣдовать злой рокъ. Она часто то болѣла, то дѣлалась жертвою несчастныхъ случаевъ. По возвращеніи изъ Парижа въ Петроградъ, А. Гранцева, не совсѣмъ оправившись отъ болѣзни, танцевала въ „Жизели“. Ей были сдѣланы шумныя оваціи; но послѣ спектакля она снова заболѣла. Не вполнѣ

отдохнувши, блѣдная и похудѣвшая, она снова появилась въ „Метеорѣ“. Въ этотъ вечеръ она ударилась о кулсеу такъ сильно, что упала, лишившись сознанія. Кровь показалась въ значительной ранѣ на плечѣ и на кисти руки. Занавѣсъ опустили. Артистѣ немедленно сдѣлали перевязку; почувствовавши облегченіе отъ боли, Гранцева рѣшилась докончить спектакль, что она блистательно исполнила при неумолкавшихъ громкихъ одобреніяхъ публики. Тѣмъ не менѣе, этотъ случай отразился на дальнѣйшей ея дѣятельности.

Въ концѣ 1869 года, Гранцева снова ушибла себя ногу. Объ этомъ она писала въ Парижъ своей учительницѣ Доминикѣ:

... „Я всегда замѣчала, что полъ въ танцевальной залѣ театральнаго училища очень скользокъ; неоднократно просила, чтобы перемѣнили доски; мнѣ это обѣщали, но кончалось однимъ только обѣщаніемъ. Каждую недѣлю полъ усердно мыли съ мыломъ, благодаря чему онъ дѣлается невозможнымъ для танцевальныхъ упражненій . . . и вотъ вчера я поскользнулась и сильно ушиблась“ . . .

У нея сдѣлалось растяженіе жилы у маленькаго пальца лѣвой ноги.

Въ январѣ 1871 года, Маріусъ Петина поставилъ для Гранцевой балетъ „Трильби“ съ поэтичнымъ сюжетомъ, взятымъ изъ сказки Ш. Нодье. Произведеніе это имѣло успѣхъ „средній“. Послѣ довольно продолжительнаго отсутствія, Гранцева была предметомъ самыхъ шумныхъ овалій. Ушибъ ноги Гранцевой сказался на исполненіи. Сохранился прежній изящный рисунокъ въ каждомъ движеніи артистки: сказывались красота линий и присущія ей мягкость и плавность; но той воздушности, которою такъ славилась Гранцева, уже болѣе не было. Это съ сожалѣніемъ замѣчали даже и ея фанатики-поклонники.

Эффектною картиною въ „Трильби“ была громадная во всю сцену золотая клѣтка. Она раздвигалась и изъ нея вылетали блестящія красивыя группы разнообразныхъ птицъ, олицетворенныхъ пестрымъ, легкокрылымъ балетнымъ персоналомъ. Эта декорация была замѣтована изъ одной фееріи, поставленной въ парижскомъ театрѣ Шатля.

Въ балетѣ „Трильби“ обратила на себя особенное вниманіе воспитанница училища, красивая Симекая 2-я, которая впоследствии не надолго заняла мѣсто прима балетницы.

Вторымъ балетомъ, поставленнымъ для Гранцевой Маріусомъ Петина, былъ „Камарго“. Въ отношеніи костюмовъ и декораций, произведеніе это довольно точно и ярко воспроизводило эпоху знаменитой французской танцовщицы: что же касается танцевъ, то они мало соответствовали тому времени. Балетмейстеромъ допущено было много отступленій отъ эпохи и не мало „поэтическихъ“ вольностей. Друзья Маріуса Петина упрекали его въ такихъ „неряшествахъ“, но балетмейстеръ отговаривался любимымъ его замѣчаніемъ, что „солнцокъ“ въ трунѣ много, потому необходимо угодить каждой изъ нихъ.

Въ „Камарго“ удачно были поставлены танцы „града“, „инсея“, „снѣга“ и „льда“. Артистамъ, олицетворявшимъ эти продукты холода, рукоплескали не меньше чѣмъ Гранцевой, которая выступила „русскою зимою“. Хотя она и была одѣта въ русскій сарафанъ, но ни въ фигурѣ артистки, ни въ ея исполненіи не было ничего типично „русскаго“. Это еще разъ показало, что къ исполненію національныхъ, характерныхъ танцевъ, Гранцева была совершенно неспособна. Роль „Камарго“ была лебединою пѣснейю А. Гранцевой. Въ 1873 году, она уѣхала изъ Петрограда, никакъ не ожидая, что на вѣкъ простилась съ тою сценою, на которой приобрѣла званіе „хореографической звѣзды“, поставленной на одинъ уровень съ знаменитою Тальони. Гранцева отправилась въ Германію; тамъ она рѣшилась выйти замужъ за прусскаго офицера, но свадьба не суждено было осуществиться. Седьмого іюня 1873 года она скончалась въ Берлинѣ, вслѣдствіе неумѣло сдѣланной ей операціи на ногѣ.

Послѣ ея смерти, въ берлинскихъ газетахъ появились некрологи, въ которыхъ Гранцеву поставили даже выше Тальони. Писали, „что въ своихъ художественныхъ воспро-

Е. О. ВАСИЛЬЕВЪ.



(Рис. 75).

изведеніяхъ (особенно въ „Жизели“). Адели владѣла особою тайною электризовать публику своими чарующими, пренеполненными пѣнн, хотя и механическими, но всегда одухотворенными движеніями“. „Быстро мѣняющаяся подвижная пластика нашей Адели, писали нѣмецкіе рецензенты, въ каждомъ ея положеніи напоминала классическіе дивные образцы изображенныхъ на стѣнахъ, порхающихъ помпеевскихъ танцовщицъ“.

Послѣ Гранцевой, петроградскій балетъ долгое время довольствовался исключительно русскими прима-балетринами, бывшими воспитанницами казеннаго театральнаго училища. Отсутствие иностранокъ дало большой толчекъ движенію хореографическаго искусства на петроградской сценѣ. Русскія артистки ежедневно усиленно упражнялись въ школѣ и „учились“, стараясь выдвинуть свое дарованіе съ цѣлью достигнуть полученія первыхъ ролей, завѣтной мечты каждой танцовщицы. Въ этотъ періодъ вполне обозначился тотъ благородный стиль, которымъ проникнуть былъ петроградскій балетъ. Сами артисты сознавали красоту и изящество классической школы, потому слѣпо шли по указкѣ ихъ безмѣннаго руководителя Маріуса Петипа, строго преслѣдовавшаго отступленія отъ ветхозавѣтныхъ, хореографическихъ каноновъ. Педантъ балетмейстеръ неоднократно повторялъ, во время репетицій: „ви можѣ дѣлай много пируэтъ, но toujours correct“ (вы можете дѣлать много пируэтовъ, но всегда правильно). Такой взглядъ на искусство постепенно входилъ въ плоть и кровь петроградскаго балета. Такимъ образомъ былъ заложенъ прочный фундаментъ для той европейской славы, которою по справедливости пользовался русскій балетъ. Изъ среды артистовъ того времени выдвинулись на первый планъ г-жи Ваземъ, Вергина и нѣсколько позднѣе Ев. Соколова.

Ек. Ваземъ (по первому мужу Гринева, а по второму Носилова) была ученицею Гюгэ; по всю свою двадцати-лѣтнюю карьеру находилась неизмѣнно подъ руководствомъ направлявшаго ея талантъ балетмейстера Маріуса Петипа. Она была замѣчательною виртуозкою, но въ то же время и превосходною представительницею строгой классической школы. (Рис. 75). Маріусъ Петипа отлично понималъ свойства таланта Ек. Ваземъ, потому сочинялъ для нея „па“, вполне согласованныя съ ея дарованіемъ. Для Е. Ваземъ, артистки „terre à terre“, техническихъ трудностей не существовало. Она преодолевала ихъ съ поразительною отчетливостію и чистотою. Двойные туры на пуантахъ, казавшіеся для нѣкоторыхъ даже и первоклассныхъ балеринъ недостижимыми, дѣлались ею съ удивительною увѣренностію и всегда точно, „безъ осѣчки“. Мелкія па въ самыхъ быстрыхъ темпахъ Е. Ваземъ „творила“ безукоризненно правильно, безъ малѣйшаго нарушенія хореографической орфографіи. Не только публика, но и весь балетный персоналъ



(Рис. 76).



(Рис. 77).

женія давали богатый матеріалъ для проявленія мимическаго таланта не только одной прима-балеринѣ, но и другимъ артистамъ, участвовавшимъ въ балетѣ. Что же касается танцевъ, то они были въ изобиліи разсыпаны въ самыхъ разнообразныхъ сочетаніяхъ. Было отведено обширное мѣсто чисто классическимъ танцамъ въ „Царствѣ тѣней“, гдѣ при группировкѣ кордебалетной массы, въ полномъ блескѣ былъ произведенъ эстетическій вкусъ балетмейстера. (Рис. 77). Ек. Ваземъ превосходно использовала предоставленный ей матеріалъ и въ роли „Баядерки“ по справедливости дѣлила свой большой успѣхъ съ балетмейстеромъ-художникомъ.

Ек. Ваземъ одинаково прекрасно создала еще роль „Зорайи“ въ балетѣ того же названія. Это произведеніе, выдержанное въ испанско-мавританскомъ стилѣ, должно быть причислено къ числу удачнѣйшихъ твореній Маріуса Петипа. Балетъ „Зорайя“ пользовался значительнымъ успѣхомъ. (Рис. 78). Кромѣ классическихъ танцевъ, въ немъ было и много характерныхъ съ испанскимъ пошибомъ. Въ ихъ постановкѣ сказалось близкое знакомство М. Петипа съ испанскими, національными танцами. Специально были еще поставлены для Е. Ваземъ „Бандиты“ (1875 г.) съ программой, составленной ею мужемъ А. Гриневымъ, „Дочь Сибиряковъ“ (1879 г.), но оба эти произведенія успѣха не имѣли. Кромѣ этихъ балетовъ, сочиненныхъ Маріусомъ Петипа, по указанію дирекціи, былъ возобновленъ созданный Марією Тальони балетъ „Дѣва Дуная“. При постановкѣ этого отжившаго свой вѣкъ произведенія, Маріусъ Петипа вынужденъ былъ сообразоваться съ

преклонялся передъ исключительно корректнымъ талантомъ этой замѣчательной исполнительницы классическихъ танцевъ. Къ сожалѣнію, природа не наградила ее естественною граціей, составляющей одинъ изъ главнѣйшихъ элементовъ движущейся пластики. Какъ ни правильны были ея движенія, но они были лишены того изящества, которое дается только избраннымъ натурамъ. Если бы Ек. Ваземъ обладала еще и этимъ качествомъ, то имя ея конечно блестяло бы на хореографическомъ горизонтѣ танцевъ ярко, какъ и самыя крупныя свѣтила.

Репертуаръ Ек. Ваземъ былъ громадный. Для нея Маріусъ Петипа поставилъ цѣлый рядъ новыхъ балетовъ и въ каждомъ изъ нихъ артистка проявляла новыя черты ея строго выработаннаго таланта. Наиболѣе удачными были главныя роли, созданныя ею въ балетахъ „Баядерка“ (1877 г.) и „Зорайя“ (1881 г.). Въ „Баядеркѣ“ (Рис. 76) объединенъ былъ реальный сюжетъ съ фантастическимъ элементомъ. Тутъ широко сказалось художественное творчество балетмейстера М. Петипа. Артисткѣ въ главной роли этого балета открывалось широкое поле для выполненія хореографическихъ требованій. Сильныя драматическія поло-

„земнымъ“ талантомъ Ек. Ваземъ, потому и передѣлать для нея все „выходы“ и „варіаціи“, сочиненныя специально для воздушной Тальони. Тутъ сказалось громадное мастерство балетмейстера, съумѣвшаго сочинить ихъ такъ умѣло, что Ек. Ваземъ, если своими „полетами“ и не напоминала знаменитую создательницу этой роли, то во всякомъ случаѣ предстала передъ публикою крупною величиною. Не смотря, однако, на успѣхъ Ек. Ваземъ, балетъ, по фактурѣ своей, былъ признанъ слишкомъ „прѣснымъ“, устарѣлымъ и быстро сошелъ съ репертуара.

Для Е. Ваземъ былъ поставленъ еще перенесенный изъ Парижа балетъ „Бабочка“. Мариусъ Петипа и въ этомъ произведеніи измѣнилъ все танцы, сочиненные для „легкокрылой“ Эммы Ливри. Онъ прииспособилъ ихъ къ таланту Е. Ваземъ. Въ этомъ балетѣ артистка рѣзко отбѣсила сочиненный для нея очень трудный въ техническомъ отношеніи вальсъ и укрѣпила за собою репутацію строго-классической виртуозки.

Трудоспособность Ек. Ваземъ была изумительная: она очень быстро разучивала поручаемыя ей роли, потому ея репертуаръ былъ очень обширенъ и по характеру своему крайне разнообразенъ. Она исполняла главные роли почти во всехъ балетахъ текущаго репертуара, представляя собою обра-



(Рис. 78).

зецъ самаго добросовѣстнаго отношенія къ искусству. Она участвовала въ балетахъ „Дочь Фараона“, „Трильби“, „Наядѣ“, „Корсаръ“, „Катаринѣ“, „Конькѣ“, „Камарго“, „Жизели“ и др. Кромѣ того, показала полное пониманіе мимическаго искусства, съ большимъ успѣхомъ исполнивши роль нѣмой въ оперѣ „Фенелла“.

Въ карьерѣ Ек. Ваземъ можно отмѣтить тѣ же ошибки, которыя почти постоянно повторяются даже самыми крупными артистками. Онѣ берутся за роли, совсѣмъ не соответствующія ихъ дарованіямъ, стараясь доказать, что ихъ таланту все доступно. Такъ случилось съ Ек. Ваземъ. Она выступала въ роляхъ, скроенныхъ не по ея способностямъ. Между прочимъ, танцевала „Жизель“, второе дѣйствіе котораго требуетъ элевации и воздушности; а этими качествами Ек. Ваземъ не обладала, потому роль „Жизели“, оставшаяся въ неизмѣненномъ видѣ, не вилела лишняго лавра въ ея блестящую артистическую карьеру.

Опасною соперницей по сценѣ Ек. Ваземъ была ея сверстница, обучавшаяся одновременно съ нею у учителя танцевъ Гюгэ—А. Вергина. (Рис. 79). По таланту своему и по хореографическимъ способностямъ А. Вергина безспорно стояла неизмѣримо ниже Е. Ваземъ; но эта не-столько красивая, сколько миловидная блондинка при первыхъ выступленіяхъ привлекла въ свой лагерь массу очарованныхъ ея симпатичною наружностью поклонниковъ. Благодаря покровительству значительной группы балетомановъ А. Вергина



А. Вергина.
(Рис. 79).

А. Вергина производила на зрителей очень пріятное впечатлѣніе. Этому много способствовали ея красивые жесты и непринужденныя, свойственныя ея натурѣ граціозныя позы. Осмысленная мимика Вергиной была далеко не заурядною. Эта черта даро-

ванія Вергиной была подмѣчена балетмейстеромъ М. Петина, потому ей поручали роли въ балетахъ съ драматическимъ содержаніемъ. Она танцевала въ балетѣ „Дочь Фараона“, при чемъ рабски подражала своей предмѣстницѣ М. С. Петина; была довольно удачною ея копіей, особенно въ драматическихъ сценахъ, гдѣ Вергина до малѣйшихъ подробностей усвоила себѣ, сдѣлавшіеся въслѣдствіи традиціонными, жесты и пластическія позы дочери египетскаго владыки. Поклонники скромнаго таланта А. Вергиной превозносили свою любимицу, сравнивая ее съ Ек. Ваземъ. Такимъ образомъ въ зрительной залѣ снова поднялась температура. Почитавшіе себя истыми знатоками хореографіи рукоплескали Ек. Ваземъ; у Вергиной же была своя многочисленная группа почитателей, которые старались „отгнать“ грацію А. Вергиной.

Въ 1871 году обѣимъ балеринамъ, совместно съ танцовщикомъ П. Гердтомъ былъ данъ бенефисъ. Въ виду сгущенной въ зрительной залѣ температуры, образовавшейся отъ вражды поклонниковъ Вергиной и Ваземъ, балетмейстеру предстояла трудная задача поставить балетъ съ двумя соперницами. Надо было съ одной стороны угодить обѣимъ артисткамъ, съ другой же стороны необходимо было постараться умиротворить усиленно враждовавшія партіи. Маріусъ Петина очень удачно разрѣшилъ эту трудную задачу. Онъ поставилъ одноактный балетъ „Двѣ звѣзды“. Въ немъ участвовали обѣ бенефициантки. Никто не обратилъ вниманія на скудное и малоосмысленное содержаніе этой мнѳологической блѣстки. Интересовались танцами соперницъ. Для нихъ балетмейстеръ сочинилъ совершенно разнородныя варіаціи; онъ при-

усиленно конкурировала со своею талантливою соперницею. Не обладая достаточно развитою техникою и довольно слабая на своихъ „ва-точныхъ“, неустойчивыхъ нюансахъ,



А. Шапошникова.
(по мужу
г-жа Гердтъ).
(Рис. 80).



Е. Числова.

(Рис. 81).

колова, Радина 1-я оканчивали свою карьеру. Появившиеся балетоманы называли этих балеринъ „старой гвардіей“—опорою классическаго балета; потому до выхода ихъ въ отставку постоянно привѣтствовали ихъ очень радушно. Артистки простились съ публикою въ дни данныхъ имъ бенефисовъ, сопровождавшихся шумными оваціями и дорогими подношеніями. Такой обычай сдѣлался въ балетѣ традиціоннымъ.

Продолжала еще свою службу долгое время занимавшая первенствующее среди солистокъ мѣсто А. Шапошникова, вышедшая замужъ за танцовщика-художника П. Гердта. (Рис. 80). Артистка эта представляла собою блестящій образецъ классической танцовщицы. Она не домогалась первыхъ ролей въ балетахъ и до конца карьеры оставалась первою среди вторыхъ. Участвовала она во всѣхъ балетахъ текущаго репертуара и каждую ея „классическую“ варианцію публика ожидала, заранѣе предвкушая эстетическое наслажденіе, которое доставитъ эта артистка своимъ безукоризненно отчетливымъ исполненіемъ. Никакихъ техническихъ трудностей она не дѣлала, хотя, конечно, при ея трудолюбии она легко могла бы преодолѣть все тѣ „выкрутасы“, какими впослѣдствіи похвалялись пріѣзжія итальянки. Правильностью, отчетливостью и законченностью исполненія по справедливости заслужила названіе „образцовой классической со-

способилъ ихъ къ наиболѣе выдающимся чертамъ дарованія обѣихъ соперницъ. Ек. Ваземъ поразила публику, отчеканивая труднѣйшія мелкія па, а А. Вергина плѣняла своими мягкими, граціозными движеніями. Обѣ имѣли одинаковый успѣхъ, но пальму первенства въ смыслѣ техники получила Ек. Ваземъ.

Затѣмъ, въ поставленномъ въ 1871 году балетѣ „Донъ Кихотъ“, А. Вергина имѣла значительный паружный успѣхъ, не смотря на то, что въ роли испанки Китри бѣлокурая артистка была очень несовершенна. Ни одною національною черточкою А. Вергина не подчеркнула роли жгучей испанки. Обѣ ея таланты говорили: „она не сильна какъ танцовщица, но за то граціозна“. Дѣйствительно, это качество было ей присуще; но въ ея позахъ и движеніяхъ не было той строгой, выдержанной въ классической пластикѣ граціи, которая составляла достоинство древне греческихъ Харитъ. Грацію А. Вергиной можно назвать „кошачьей“. Пребываніе на сценѣ А. Вергиной было очень непродолжительно. Въ 1873 году она разсталась съ театраною карьерою, вышедши замужъ за гр. Баранова.

Во время соревнованія г-жъ Ваземъ и Вергиной, заслуженныя артистки Кеммереръ 1-я, Лядова, Кошева, М. Со-



Г-жа Кузнецова

(Рис. 82).

листки". Выпускнымъ воспитанницамъ изъ театральнаго училища говорили: „танцуйте какъ Шапошникова! берите съ нея примѣръ! а остальное приложится"! А. Шапошникова простила съ публикою въ 1885 году.

Въ этотъ же періодъ обращали на себя вниманіе двѣ корифеи г-жи Кузнецова и Е. Числова. Онѣ пользовались извѣстностью не по таланту, а по ихъ положенію въ сценѣ. Г-жа Числова жаждала славы; ее старались ставить на видныя мѣста. Выступала она даже въ специально поставленной для нея модной въ то время полькѣ „фолшонъ“, но публика оставалась равнодушною къ ея непризнанному таланту. Тогда Е. Числова рѣшилась испробовать себя на драматическомъ поприщѣ. Ей разрѣшенъ былъ дебютъ въ Александринскомъ театрѣ, въ небольшой одноактной пьескѣ, но и на этихъ подмосткахъ дарованіе оказалось въ безвѣстномъ отсутствіи и г-жа Числова, не успѣвши блеснуть, покинула совсѣмъ сцену (рис. 81). Что же касается г-жи Кузнецовой, то она никогда не добивалась артистической славы и держала себя въ сторонѣ, оставалась на положеніи скромной корифеи. (Рис. 82).

Хорошею классическою солисткою того же времени была еще М. Н. Амосова, Жукова (по мужу Кузнецова), Васильева (по мужу Щетинина), Гранкеиъ (по мужу Легатъ), Симская 1-я, Кеммереръ 2-я, Зайцева. Заставляла много говорить о себѣ миловидная г-жа Фабръ, а также и корифея Морева, которой рукоплескали весь Петроградъ, когда она въ Александринскомъ театрѣ танцевала отчаянный канканъ въ послѣднемъ дѣйствіи оперетки „Орфей въ аду“. (Рис. 83—84).



(Рис. 83).



(Рис. 84).



2.



любят Ев. Соколовой. — Ея деятельность. — Участіе въ новыхъ балетахъ „Роксана“, „Кипрская статуя“. — М. Горшенкова. — Характеристика ея таланта. Симекая 2-я. — А. Югансонъ. — В. Никитина. — Конѣцъ русскаго періода.

ОСЛѢ кратковременнаго пребыванія на сценѣ А. Вергиной, въ петроградскомъ балетѣ продолжали первенствовать „русскія“ танцовщицы.

А. Вергину воириѣ замѣнила вновь взойшедшая яркая звѣздочка, Ев. Соколова. Для дебюта своего она исполнила въ балетѣ „Царь Кандавлъ“ танецъ Діаны, и сразу показала себя танцовщицей „съ будущностью“. Дѣйствительно, она оправдала ожиданія. Кромѣ нѣкоторыхъ балетовъ текущаго репертуара ей начали поручать главныя роли и въ новыхъ балетахъ, въ которыхъ артистка имѣла возможность выдвинуть свой талантъ. Спеціально для нея былъ поставленъ балетъ „Приключенія Пелея“ (1876 г.). Въ этомъ мноо-

логическомъ произведеніи балетмейстеръ М. Петина оказался далеко не на высотѣ своего таланта. Балетъ успѣха не имѣлъ. Затѣмъ, для Ев. Соколовой была поставлена „Роксана“ (1887 г.): въ роли „Красы Черногоріи“ Ев. Соколова показала всю прелесть своего симпатичнаго дарованія. Не особенно сильная и увѣренная въ технику, артистка эта танцевала всегда корректно, не отступая отъ тѣхъ правилъ, которыя преподавались въ образцовой классической петроградской школѣ. Не доставало ей только того твердаго, широкаго „developpé“, которое такъ искусно „развертывала“ ея современница Ек. Ваземъ. Ев. Соколова никогда не стремилась къ преодолѣванію виртуозныхъ трудностей, но все свои на она исполняла въ красивыхъ тонахъ съ изящными линіями, доказывавшими несомнѣнный художественный вкусъ артистки. Отличалась эта артистка еще природною граціей и выразительностью мимики. Кромѣ того, во всехъ выступленіяхъ ее никогда не



Евг. Соколова.
(Рис. 85).

покидали преисполненные иѣжности граціозныя движенія, составлявшія чисто индивидуальное, неприкрашенное качество этой миловидной артистки. Послѣ блестяще начатой карьеры, Ев. Соколова промѣняла служебіе Терпсихорѣ на узы Гименея. Она вышла замужъ за г. Минина; но будучи въ душѣ искренно предана театру, Е. Соколова видимо стосковалась по искусству и черезъ два года снова въ 1874 году вернулась на петроградскую сцену, оставаясь долгое время однимъ изъ лучшихъ ея украшеній. (Рис. 85).

Всѣ роли изъ репертуара Ев. Соколовой, гдѣ требовалась шаловливая грація и женственность (Фіаметта, Трильби, Наяда, Роксана и друг.), Ев. Соколова исполняла прекрасно, выдвигая лучшія черты своего таланта. Артисткѣ ставили на видъ, что она не всегда оставалась въ своей милой элегической сферѣ, а стремилась къ исполненію такихъ ролей, гдѣ

требовалась энергія, внушительность фигуры и болѣе выразительная мимика, то есть качества, которыми она не обладала.

Ее видимо прельщала грандіозность такихъ балетовъ, какъ „Дочь Фараона“ и „Корсаръ“, но въ ея исполненіи „Аспичія“ и „Медора“ оказались только слабыми коніями съ прежнихъ артистокъ, создавшихъ эти трудныя роли.

Изъ старыхъ балетовъ въ репертуаръ Е. Соколовой вошли еще „Эсмеральда“, „Донъ Кихотъ“, „Фаустъ“ и „Фіаметта“. Въ послѣднемъ балетѣ артистка обращала на себя особое вниманіе своею чарующею женственностью при исполненіи ея „chanson à boire“, которая постоянно повторялась по настойчивому требованію публики.

Для Ев. Соколовой былъ поставленъ славянскій балетъ „Млада“, программу котораго составилъ директоръ театровъ Н. Геденовъ. „Млада“ имѣетъ свою исторію. Авторъ этой программы предпослалъ къ ней „ученые“ комментаріи, которые

однако, оказались совсѣмъ невяжущимися съ историческою истиною. Хотя авторъ и хотѣлъ блеснуть своею эрудиціей, но онъ забылъ упомянуть, что добрая половина балета, то есть введеніе фантастической его части, принадлежала совсѣмъ не ему, г. Геденову, а другому сотруднику, М. Петиша, по просьбѣ этого послѣдняго оставшагося въ тѣни.

Вполнѣ понятно, что на декорации и на костюмы для „директорскаго“ балета денегъ не пожалѣли. Большое значеніе придали тому, чтобы при постановкѣ не было анахронизмовъ. Для „вѣрности“ эпохѣ былъ даже приглашенъ знатокъ археологій г. Прохоровъ. Но ничто не помогло—балетъ не удался. Понравился только танецъ „тѣней“, въ которомъ хотя и симпатичная, но не отличавшаяся „легкостью“ Ев. Соколова не имѣла успѣха.

Кромѣ того, для Ев. Соколовой былъ еще поставленъ балетъ „Кипрская статуя“ (Пигмаліонъ). Сюжетъ и музыка написаны были кн. Трубецкимъ. Авторъ, проживавшій

постоянно въ Парижѣ, былъ рождественникомъ директора театровъ, П. А. Всеволожскаго и только благодаря этому обстоятельству такое рождественное произведеніе увидѣло свѣтъ рампы. У насъ хранится подлинная обширная переписка князя съ Мариусомъ Петина, которому поручена была постановка этого пьеса „двойного творчества“ кн. Трубецкаго. Не трудно изъ нея усмотрѣть, какъ много усилій употреблено было балетмейстеромъ, чтобы посредствомъ переписки согласовать музыку съ сочиняемыми имъ танцами. То чего-то не хватало, то оставалось лишнее въ музыкѣ. О всѣхъ исправленіяхъ приходилось изъ Петрограда списываться съ Парижемъ. Наконецъ, дѣло было налажено и въ 1883 году состоялось первое представленіе очень богато поставленной „Кипрской статуи“. Оказалось, что неоднократно использованный на всѣхъ европейских сценахъ, начиная съ XVII вѣка, сюжетъ былъ авторомъ очень плохо разработанъ и при томъ съ допущеніемъ крайне отбѣдной фантазіи, совершенно несоотвѣтствовавшей исторической фактѣ. Музыку признали „дѣтскою“. Балетъ принять былъ неблагосклонно и публикою, и печатью. Не спасли „Статуя“ и прекрасно поставленные М. Петина танцы. Громадный и талантливый трудъ балетмейстера быстро канулъ въ Лету забвенія.



Г-жа Горшенкова.
(Рис. 86).

Въ 1886 году Ев. Соколова окончательно простилась съ публикою въ небольшомъ балетикѣ Петина „Жертвы Амура“, поставленномъ для прощальнаго ея бенефиса.

Симпатичной артисткѣ публика устроила торжественные проводы. Въ артистической же средѣ Ев. Соколова оставила по себѣ воспоминаніе какъ балерина, владѣвшая тайною хореографической красоты, въ самыхъ благородныхъ и изящныхъ формахъ. Особенно художественно распорядилась она граціозными линіями при движеніи рукъ, всегда находившихся въ гармоніи съ законами эстетики. Это качество свое и по оставленіи ею сцены Ев. Соколова охотно передавала молодымъ балетнымъ артисткамъ, обращавшимся къ ней за совѣтами, какъ къ учительницѣ хореографическаго искусства, искренно преданной строго классической школѣ. Подъ ея руководствомъ, дѣйствительно сформировался цѣлый рядъ танцовщицъ, впоследствии занявшихъ мѣсто прима-балеринъ (В. Трефилова, А. Павлова и друг.).

Ев. Соколова заканчивала свою карьеру въ то время, когда на петроградскую сцену начался наплывъ иноземныхъ балеринъ, съ г-жею Цукки во главѣ; но Соколову не соблазнялъ успѣхъ итальянскихъ виртуозокъ. Добрая репутація была ею уже давно приобрѣтена, потому до конца своей сценической дѣятельности она оставалась въ прежнихъ формахъ своего симпатичнаго таланта, воспитаннаго на изящныхъ началахъ французской школы.

Если Ев. Соколова не внесла ничего новаго въ искусство, то въ заслугу ей можетъ быть поставлено, что она, не увлекаясь въ сторону виртуозности, съ полнымъ сознаниемъ поддерживала славу петроградскаго балета, какъ одна изъ лучшихъ представительницъ корректной хореографіи.

Кромѣ прима-балеринъ Ек. Ваземъ, А. Вергиной и Ев. Соколовой, къ началу „иноземнаго“ періода выдвинулся еще цѣлый рядъ второстепенныхъ русскихъ артистокъ, достигнувшихъ званія прима-балеринъ. Благодаря обилію „первоклассныхъ“ солистокъ, съ любовью служившихъ искусству, балетмейстеру не трудно было ставить балеты и

компановать танцы, сообразуясь съ крайне разнообразными талантами балетнаго персонала.

Балетмейстеръ М. Петина, конечно, пользовался этимъ молодымъ, красивымъ матеріаломъ и при возобновленіи старыхъ балетовъ украшалъ ихъ разными вставными танцами и варіаціями, приспособленными къ дарованію подававшихъ надежды, начинающихъ артистокъ. Благодаря такому „освѣженію“ и старыя хореграфическія произведенія въ обновленномъ видѣ поддерживали интересъ къ живой пластикѣ, олицетворяемой красивымъ цвѣтникомъ вновь выпускаемыхъ изъ театральной школы артистокъ.

Въ это время, дебютировала молоденькая М. Горшенкова (Рис. 86). Чрезвычайная элевация, воздушные полеты въ варіаціяхъ этой начинающей балерины вызвали общій восторгъ. По легкости своей, во всей балетной труппѣ она была признана первою.



Публика и балетмейстеръ Петина обратили особое вниманіе на этотъ вновь появившійся талантъ. Въ печати заговорили о восходящей звѣздѣ, въ духѣ Тальони. Къ сожалѣнію, однако, М. Горшенкова не оправдала ожиданій. Талантъ этой артистки оказался очень одностороннимъ. Она, дѣйствительно, летала по сценѣ, но ей не доставало того священнаго огня, который характеризуетъ истинную художницу.

М. Горшенковой поручили роль „Жизели“. Ожидали увидѣть идеальную „Виллису“. Дѣйствительно, во второмъ дѣйствіи артистка „порхала“, высоко и довольно непринужденно поднималась отъ земли, но . . . очаровать никого она не могла. Благодаря чрезмерному старанію, М. Горшенкова не знала „чувства мѣры“ и слишкомъ подчеркивала свою способность прыгать; благодаря этому, ея исполненіе было лишено поэтическаго оттѣнка. Кромѣ того, артистка плохо справлялась съ руками и корпусомъ,

Г-жа Симская 2-я.
(Рис. 87).

которые часто не были въ ладу съ движеніями ногъ. Получалась негармонія въ фигурѣ танцовавшей артистки. Энергіи у М. Горшенковой было достаточно; даже чувствовался иногда ея избытокъ.

Это было особенно замѣтно въ балетѣ „Донъ Кихоть“, въ которомъ она правилась не столько типичнымъ исполненіемъ роли, сколько отдѣльными танцами, въ которыхъ артистка могла проявить свою „элевацию“. Въ то время въ балетномъ персоналѣ не было ни одной „воздушной“ солистки, потому М. Горшенкову всегда привѣтствовали, какъ лучшую представительницу классической „элеваци“, которая всегда особенно обаятельно дѣйствуетъ на публику. Наружный успѣхъ имѣла М. Горшенкова и въ балетѣ „Пахита“, гдѣ обученная Маріусомъ Петина, недурно и вполне понятно провела требуемыя по пьесѣ мимическія сцены.

Въ 1884 году М. Горшенкова была возведена въ рангъ первой танцовщицы; по поручаемымъ ей отвѣтственнымъ роли въ разныхъ балетахъ, она исполняла, оставаясь только прекрасною солисткою, какъ бы случайно исправившею должность прима-балерины. Новыхъ балетовъ для нея не ставили и довольно обширный репертуаръ ея

составился изъ старыхъ знакомыхъ ей балетовъ: „Жизель“, „Трильби“, „Пахита“, „Роксана“, „Зорага“, „Дочь Фараона“, „Бабочка“, „Катарина“, „Царь Кандавлъ“, „Очарованный лѣсъ“ и другіе. Въ этихъ балетахъ артистка ролей не портила, но исполняла ихъ по установленному ея предшественницами шаблону. Она никуда не вносила личнаго творчества, оставаясь блѣднымъ и какъ бы застывшимъ до конца ея дѣятельности. М. Горшенкова была командирована въ Москву, гдѣ танцевала въ „Корсаръ“, „Сатанистъ“ и др., но и тамъ, также какъ и въ Петроградѣ, по газетнымъ отчетамъ, ее принимали только . . . „сочувственно“ . . . Дальше этого не шли ея успѣхи. Прощальный бенефисъ М. Горшенковой состоялся въ 1893 году. Про нее установилась репутація добросовѣстной балетной труженицы, односторонне одаренной природою способностью высоко подниматься отъ земли и лишенной дара понимать художественные запросы хореографіи.

Одновременно съ М. Горшенковой вызывала шумныя одобренія публики солистка Симская 2-я. Бывши еще воспитанницей училища (Рис. 87), она обратила на себя вниманіе своею красивою внѣшностью. Не совсѣмъ окрѣпла и не сформировалась эта не привыкнущая еще къ сценѣ артистка, но ей поручили (1875 г.) отвѣтственную роль въ балетѣ „Царь Кандавлъ“ . . . Снисходительная публика поощрила . . . красоту Симской 2-й . . . но таланту ея не суждено было получить дальнейшаго развитія. Она не долго украшала балетную сцену и вышла замужъ за довольно пожилого г. Вельяшева, окончательно протѣившись съ артистическою карьерою, которая улыбалась ей съ первыхъ выступленій на балетной сценѣ.

Изъ молодыхъ солистокъ того времени быстро завоевала себѣ симпатіи публики А. Іогансонъ, блѣлая дочь танцовщика Хр. Іогансонъ. Она училась у своего отца и отличалась безукоризненною чистотою и отчетливостію своей классической техники. Особенной элеванціи у нея не было, но отъ полу она поднималась легко, безъ успѣій, потому варіаціи ея могли служить образцомъ плавнаго и всегда уравновѣшеннаго, благороднаго французскаго стиля. При этомъ нельзя не отмѣтить, что уроки ея выпрямленно-корректнаго отца наложили сильный отпечатокъ на всей фигурѣ артистки. Послѣ каждой варіаціи можно было безошибочно сказать, что А. Іогансонъ была ученицей „своего отца“, отъ котораго она переняла мягкіе ея жесты, соразмѣренныя движенія и даже манеру держаться на сценѣ. (Рис. 88).

Отъ него же она переняла и выработала чрезмѣрную, въ ущербъ красотѣ, выворотность ногъ (en dehors), благодаря чему ее называли Христіаномъ Іогансономъ въ юбкѣ. Танцы артистки были сухи и безстрастны, но недостатокъ темперамента объясняли молодостію и сдержанностію. Въ надеждѣ дальнѣйшаго усовершенствованія и развитія таланта, ей стали давать главныя отвѣтственныя роли въ большихъ балетахъ; но всюду она оставалась „прѣсною танцовщицей“. Ей поручена была роль „Баядерки“ въ балетѣ того же названія, но . . . экзамена не выдержала. Мимика оказалась мало выразительною; танцы же, хотя и были корректны до педантизма, но по прежнему оставались сухими и безжизненными, иногда даже безъ „дежурной“ улыбки на устахъ. Поручены ей были также главныя роли въ балетахъ „Кипрская статуя“ и „Гарлемскій тюльпанъ“. Она ихъ испол-



Г-жа Іогансонъ.
(Рис. 88).



В. Никитина.
(Рис. 89).

шла . . . добросовѣстно и только . . . А. Югансонъ была командирована на гастроль въ Москву, но тамъ она не сплела себѣ лавроваго вѣнка. Вернувшись въ Петроградъ, она вскорѣ вышла замужъ и покинула сцену. Такъ и не суждено было развиться ея таланту. Ей, впрочемъ, едва ли и могла предстать блестящая карьера прима-балерины, потому что корректное исполненіе ея классическихъ танцевъ было лишено того священнаго огня, безъ котораго не можетъ вырабататься звѣзда первой величины. До конца своей артистической дѣятельности, она оставалась прекрасною корректною солисткою, мастерицею и широко владѣвшею тайною всѣхъ темповъ, изобрѣденныхъ классическою школою.

Кромѣ М. Горшенковой и А. Югансонъ, выдвинулась еще на первый планъ В. Никитина. (Рис. 89). Она была, безспорно, менѣе одарена, чѣмъ обѣ названныя артистки, по сценической ея успѣхъ было много значительнѣе. Этимъ она была отчасти обязана поддерживавшей ее группѣ вліятельныхъ балетныхъ завсегдатаевъ. Миниатюрный талантъ В. Никитиной раздували не въ мѣру, какъ въ зрительной залѣ, такъ и въ печати. Начавши свою карьеру въ качествѣ солистки и на второстепенныхъ роляхъ, В. Никитина выдвинулась изъ балетной среды, когда ей поручена была главная роль въ балетѣ „Трильби“. Затѣмъ, специально для нея былъ поставленъ (1884 г.) балетъ С. Леопа „Конпелія“, который былъ украшенъ

Мариусомъ Петина новыми вставными танцами. Роль Конпеліи очень подходила къ характеру таланта В. Никитиной. Тутъ виолнѣ обрѣсвалось ея симпатичное дарованіе. Ярко сказывались простота

и дѣтская наивность, вложенныя въ танцы оживленной куклы. Граціозная по природѣ, она развила свою технику упорнымъ трудомъ и усиленными упражненіями въ классѣ. Ширины полета не было; всѣ ея варіаціи были мелки, миниатюрны, по имѣли успѣхъ, благодаря привлекательной наружности артистки. По „худобѣ“ же, ее можно было назвать безплотною. Часть публики утверждала, что болѣе крупному успѣху В. Никитиной много мѣшала ея „худоба“. Другіе же говорили противоположное: находили, что „худоба“ составляла главную прелесть артистки; она будто бы придавала особый поэтичный отблескъ всей хрупкой на видъ фигурѣ артистки. И дѣйствительно, когда В. Никитина порхала по сценѣ, то она поднималась отъ земли не какъ нѣжный мотылекъ, а какъ жесткокрылая стрекоза. Казалось, что вотъ, вотъ . . . она тутъ же и разсыплется на части.

Такое впечатлѣніе получалось еще отъ того, что В. Никитина не всегда отчетливо исполняла свои варіаціи; постоянно куда то стремилась, какъ будто опасаясь запоздать и кончить не въ тактъ, не одновременно съ музыкой. Чрезмѣрная торопливость въ движеніяхъ, а также слишкомъ сжатые, стѣсненные жесты были удѣломъ этой артистки. Среди любителей искусства, она все таки оставила по себѣ пріятное воспоминаніе, какъ изящная, хореографическая звѣздочка въ красной оправѣ.

Кромѣ балетовъ стараго репертуара: „Наяда и рыбакъ“, „Щелкунчикъ“ и др. (Рис. 90), для В. Никитиной были поставлены слѣдующіе новые маленькіе балеты: „Фризакъ“ въ 1 д., соч. М. Петина (1879 г.), „Очарованный лѣсъ“ въ 1 д.; соч. Л. Иванова (1887 г.), „Капризы бабочки“ въ 1 д., соч. М. Петина (1889 г.), „Неюфаръ“ въ 1 д., соч. М. Петина (1890 г.)

Кромѣ того, послѣ отъѣзда Дель Эры, для которой былъ поставленъ „Щелкунчикъ“, главная въ этомъ балетѣ роль феи „Драже“ была поручена В. Никитиной. Конечно, въ смыслѣ виртуозности, русская артистка не могла соперничать съ итальянкою, но во всякомъ случаѣ она вполне прилично справилась съ этою безцвѣтною по существу ролью. Во всѣхъ хореографическихъ миниатюрахъ довольно ярко блеснулъ умѣренный талантъ В. Никитиной, но артистка не хотѣла оставаться въ этой вполне пригодной для нея сферѣ. Она стремилась создать что либо болѣе крупное въ области хореографіи, но „стремленія“ эти оказались не по мѣрѣ и не по складу дарованія артистки.

Для В. Никитиной возобновили „Сильфиду“, соч. Тальони. Авторъ этого балета, конечно, не узналъ бы своего произведенія. „Сильфида“ въ своей новой обстановкѣ не имѣла ничего общаго съ первымъ ея изданіемъ. Маріусъ Петипа украсилъ старый балетъ цѣлымъ рядомъ характерныхъ и классическихъ въ новомъ духѣ танцевъ. Для балетнаго персонала были сочинены эффектные танцы. Авторъ балета Тальони-отецъ не узналъ бы роли Сильфиды, въ исполненіи В. Никитиной, замѣнившей его знаменитую дочь. Въ услужливой печати писали, что В. Никитина „идеально“ создала роль *безтѣлесной, воздушной* „Сильфиды“. Съ такимъ мнѣніемъ никакъ нельзя согласиться. Худенькая, хрупкая В. Никитина была по природѣ своей дѣйствительно „безтѣлесная“; полученный же ею аттестатъ „воздушности“ слѣдуетъ признать не только пристрастнымъ, но совершенно невѣрнымъ. Постоянно какъ бы связанная въ движеніяхъ своихъ, В. Никитина могла порхать какъ мелкій мотылекъ, но летать подобно легкрылой ласточкѣ было ей не дано. Фигура ея совершенно не подходила къ тому широкому размаху, который устанавливаетъ за танцовщицей репутацію „воздушной“.

Лучшими созданіями В. Никитиной были главныя роли въ балетахъ „Конпелія“ и „Капризахъ бабочки“. Тутъ развертывались лучшія стороны граціознаго таланта этой артистки, который былъ современниками оцѣненъ въ значительно преувеличенной степени. Въ погонѣ за славой В. Никитина, поддерживаемая группою петроградскихъ балетомановъ, находившихъ благосклонный пріютъ у богача Б., побывала въ Берлинѣ. Она выступила въ королевскомъ оперномъ театрѣ въ отдѣльныхъ танцахъ. Публика поощрила артистку за ея оживленіе и грацію, но первоклассною балериной ее не признала. Такимъ образомъ эта побѣдка не прибавила новыхъ лавровъ къ скромному артистическому вѣнку В. Никитиной.

Напрасны были также сътованія окружавшихъ ее поклонниковъ, увѣрявшихъ, что ей дирекція „не давала ходу“. Они никакъ не хотѣли сознаться, что ихъ „кумиръ“



В. Никитина и П. Гердтъ
(Рис. 90).

были ими чрезмѣрно возвеличены; они не желали помириться съ мнѣніемъ „большой публики“, утверждавшей, что миниатюрный талантъ вполне соответствовалъ миниатюрной по фигурѣ В. Никитиной.

В. Никитина добросовѣстно дослужила двадцатилѣтній срокъ службы и затѣмъ удалась на покой. Проводы ей были устроены очень торжественные. Въ теченіи ея карьеры рѣдкая изъ артистокъ удостоивалась поднесенія такого количества „вишней“, писанныхъ доморощенными стихокронателями, преполненными самыми добрыми намѣреніями, но по формѣ и складу имѣвшихъ громадное сродство съ твореніями Третьяковского.

В. Никитиной пришлось танцовать въ тотъ періодъ, когда на петроградскую сцену стали приглашать иностранныхъ балеринъ. Поневолѣ В. Никитиной пришлось оставаться въ тѣни. Публика, хотя и продолжала привѣтствовать русскую звѣздочку, но по неволѣ ей пришлось уступать первенствующее мѣсто иностранкамъ-виртуозкамъ, съ пріѣздомъ которыхъ на нѣкоторое время завершился „чисто русскій“ періодъ петроградскаго балета.

Въ продолженіе этого „русскаго“ періода и въ зрительной залѣ петроградскаго театра сформировался новый кадръ завсегдатаевъ-балетомановъ. Меценатомъ среди нихъ отличался доброжелательный, общій любимецъ Базилевскій, у котораго собирались любители хореографіи. Тутъ толковали и объ искусствѣ, и о предстоящихъ подношеніяхъ артисткамъ. Тутъ же разбиралась по косточкамъ интимная жизнь танцовщицъ и все, что касалось дышавшаго интригами балетнаго муравейника. Въ общемъ же царствовали миръ и согласіе. Пржняго антагонизма и распрей между партіями не было. Наступило чисто елейное настроеніе. Всѣхъ артистокъ чествовали. Образовалась какъ бы общія семья любителей балета и балетныхъ артистовъ; собирались для совмѣстной трапезы послѣ спектаклей . . .

Такое настроеніе длилось въ Петроградѣ до конца вѣка.



БАЛЕТЫ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ.

1870—1886.

1871.—*„Дочь звезды“*, бал. въ 1 д. соч. М. Петина.

Уч. Е. Ваземъ, А. Вергина и П. Гердтъ.

„Донъ Кихотъ“, бал. въ 4 д. и 8 кар. соч. М. Петина.

Уч. А. Вергина.

„Камарго“, бал. Сень-Жоржа и Петина.

Уч. Адель Гранцева.

„Трильби“, соч. М. Петина. Сюжетъ по сказкѣ Нодье.

Уч. Ад. Гранцева.

1874.—*„Бабочка“*, соч. С. Жоржа и М. Петина.

Бенефисъ Е. Ваземъ.

1875.—*„Бандиты“*, соч. М. Петина.

Бенефисъ Е. Ваземъ.

1876.—*„Приключенія Целеса“*, мнѳологич. балетъ соч. Петина.

Бен. Ев. Соколовой.

1877.—*„Баядерка“*, бал. въ 4 д. и 7 кар. Прогр. С. Худекова. Поставленъ М. Петина.

Бенефисъ Е. Ваземъ.

„Сонъ въ лѣтнюю ночь“, бал. въ 1 д. соч. М. Петина по Шекспиру.

Уч. Г-жа Горшенкова. Въ 1879 г. данъ въ парадный спектакль въ Петроградѣ съ уч. въ главной роли г-жи Ев. Соколовой.

1878.—*„Роксана, краса Черногоріи“*, Сюжетъ С. Худекова по преданію южно-западныхъ славянъ. Поставлена М. Петина.

Бенефисъ Ев. Соколовой.

1879.—*„Дочь снѣговъ“*, балетъ въ 3 д. соч. Петина.

Бенеф. Е. Ваземъ.

„Млада“, фант. бал. въ 4 д. и 6 кар. соч. Петина.

Бенефисъ Ев. Соколовой.

„Фризакъ циркульникъ или двойная свадьба“, бал. въ 1 д. соч. Петина.

Бенефисъ кордебалета, уч. В. Никитина.

„Зорайя или Мавританка въ Испаніи“, больш. бал. М. Петина.

Бенефисъ Ваземъ.

1883.—*„Ночь и день“*, бал. въ 1 д. Данъ въ Москвѣ въ парадный, по случаю коронаціи, спектакль.

Гл. уч. Г-жи Ев. Ваземъ и Ев. Соколова.

—*„Кипрская статуя“*, (Пигмалионъ) бал. въ 4 д. и 6 карт. Сюжетъ и музыка кн. Трубецкаго, поставленъ М. Петина.

Уч. Ев. Соколова и В. Никитина.

1884.—*„Компелія“*, бал. въ 3 д. соч. Нюитера и С. Леона. Сюжетъ по сказкѣ Гофмана.

Уч. В. Никитина.

1886.—*„Волшебныя нилы“*, феерія съ танцами, поставленными М. Петина.

„Жертвы Амуру или радости любви“, бал. въ 1 д. соч. Петина.

Прощальный бенефисъ Ев. Соколовой.

Въ этотъ періодъ, на Петроградскихъ частныхъ сценахъ были сформированы большія балетныя труппы и при участіи приглашенныхъ итальянскихъ знаменитостей были поставлены хореграфическія произведенія, которыя были совершенно неизвѣстны публикѣ, посѣщавшей казенную сцену Маринскаго театра.

Между прочимъ, были даны:

1884.—*„Брама“*, бал. въ 3 д. и 9 кар. соч. Монплезира. Данъ въ саду „Ливадія“.

Съ уч. Г-жи Цукки.

1885.—*„Золотыя яблоки“*, феерія. Въ саду „Ливадія“.

Съ уч. В. Цукки.

„Необычайное путешествіе на луну“, феерія по Ж. Верну. Въ саду „Ливадія“.

Съ уч. В. Цукки.

1887.—*„Сила любви“*, мнѳологич. бал. соч. Эпр. Чекетти. Въ саду „Аркадія“.

Съ уч. Г-жи Лимидо.

—*„Сімба“*, бал. Манцотти. Въ саду „Аркадія“.

Съ уч. В. Цукки.

„Эксцельзюръ“, бал. въ 5 д. и 11 кар. соч. Манцотти. Въ саду „Аркадія“.

Съ уч. Г-жи Брианца.

Тѣмъ и завершились балетные спектакли на лѣтнихъ петроградскихъ сценахъ. Они имѣли несомнѣнный успѣхъ благодаря участію въ нихъ крупныхъ итальянскихъ звѣздъ, большинство которыхъ впоследствии было приглашено на сцену Маринскаго театра.



VI.

ИТАЛЬЯНСКІЙ ПЕРІОДЪ.

1.

Начало итальянского періода.—Дебюты В. Цукки.—Споры объ ея талантѣ. Вліяніе итальянокъ на русскихъ артистокъ.—Дж. Лимидо въ театрѣ „Аркадія“. Эмма Бесоне.—Балетъ Л. Иванова „Гарлемскій Тюльпанъ“.—Корнальба и балетъ „Весталка“.—О музыкѣ М. Иванова. Причина неуспѣха балета.—Прощальный бенефисъ Корнальбы и балетъ „Талисманъ“.—Пререканія Тарновскаго съ М. Петина.—Дебюты Альжизы.—Ея быстрый отъѣздъ.—Русскія солистки—Виноградова, Андерсонъ, Воробьева и другія.



НЕ СМОТЯ на обиліе русскихъ танцовщицъ, публика начала охладѣвать къ петроградскому балету. Изъ году въ годъ онъ дѣлался болѣе прѣснымъ. Застывшіе въ старыхъ формахъ хореграфическіе матеріалы требовали освѣженія. Необходимы были новые элементы пизвиъ, которые могли бы снова вызвать интересъ къ хореграфическимъ зрѣлищамъ.

Беземѣнный балетмейстеръ Петина, не смотря на ежегодно сочиняемые имъ хореграфическія произведенія, остановился на непоколебленныхъ имъ традиціонныхъ формахъ балета, довольствуясь только измѣненіемъ сюжетовъ.

Нуженъ былъ сильный толчокъ, чтобы оживить искусство; хотя оно и находилось подъ руководствомъ такого опытнаго и талантливаго хореграфа какъ М. Петина, но, замкнутая въ тѣсныхъ рамкахъ казеннаго театральнаго училища, хореграфія сильно нуждалась въ освѣженіи.

Обновленіе явилось изъ такого источника, отъ котораго искусство меньше всего могло ожидать новыхъ птицъ и новыхъ пѣсень.

Была уничтожена театральная монополія зрѣлищъ, принадлежавшая исключительно однимъ казеннымъ театрамъ. На скромныхъ, частныхъ лѣтнихъ сценахъ стали появляться итальянскія танцовщицы съ громкою европейскою репутаціей. Доступъ на сцену Марининскаго театра былъ для нихъ очень затрудненъ; потому, итальянки, хотя и не охотно, принимали приглашенія въ лѣтніе увеселительные сады (Аркадія, Ливадія, Кинь-Груеть), но все таки танцевали на этихъ незначительныхъ сценахъ, въ расчетъ показать себя передъ изы-



В. Цукки.

(Рис. 91).

сканною петроградской публикою, съ надеждою въ послѣдствіи добиться дебюта и на казенномъ театрѣ, гдѣ широко оплачивались иноземныя артистки.

На одной изъ частныхъ сценъ появилась прозванная въ послѣдствіи „божественною“ Виржинія Цукки. При видѣ этой артистки, одаренной своеобразнымъ талантомъ, группа балетомановъ изъ Марининскаго театра засуетилась. На пріѣзжую, уже не первой молодости балерину, посыпались въ печати и въ обществѣ хвалебные дифирамбы. Къ директору театровъ П. Всеволожскому съ разныхъ сторонъ начали обра-

щаться съ просьбами о приглашеніи этой артистки.

Художникъ въ душѣ, директоръ долго не соглашался, ссылаясь на то, что, по характеру таланта, Виржинія Цукки не мѣсто на образцовой сценѣ, гдѣ хореографія находится въ строгомъ соотвѣтствіи съ требованіями эстетики. Точно также не по сердцу было и балетмейстеру Петипа приглашеніе этой разнузданной, по его словамъ, итальянки виртуозки, которая и въ Парижѣ не могла добиться приглашенія въ „Grand Opéra“. Но давленіе общественнаго мнѣнія, стоявшаго на сторонѣ В. Цукки, было такъ велико, что артистку, послѣ долгихъ колебаній, приняли на казенную сцену. Осенью 1886 года состоялся ея дебютъ въ „Дочери Фараона“ (Рис. 91). Новая „Аспичія“ разучила свою партію въ двѣ недѣли и блестящимъ образомъ справилась съ мимическою стороною

роли. Успѣху артистки много способствовалъ ея покровитель въ Петроградѣ, балетный критикъ К. С-ій^{*)}.

При видѣ новоявленной итальянки восторженулся балетный муравейникъ, привыкшій къ своимъ традиціямъ. Среди артистовъ, а также и публики начались сравненія съ ея предшественницами въ роли Асинчин. Хвалили не по заслугамъ, а также и хулили не вполне справедливо, становясь въ защиту принциповъ, не допускавшихъ на „серьезной“ сценѣ никакихъ отступленій. Мы уже сдѣлали (т. III, стр. 352) оцѣнку таланта В. Цукки и къ ея дѣятельности въ Петроградѣ можемъ только добавить, что какъ въ „Дочери Фараона“, такъ и въ другихъ поставленныхъ для нея балетахъ („Брама“, соч. Монплезира, „Эмеральда“, „Тщетная предосторожность“ и др.), она проявила себя замѣчательною мимическою артисткою, воспитанною на началахъ отрывистой, рѣзкой итальянской пантомимы. Что же касается танцевъ, то не смотря на восторженные отзывы хвалителей ея „виртуозности“ мы остаемся при отдѣльномъ мнѣніи: она, дѣйствительно, могла безъ заминки и постоянно измѣняя улыбку „на устахъ“ пройти на пуантахъ Невскій проспектъ отъ начала его до конца: затѣмъ, при исполненіи варіацій проявляла свой бурный темпераментъ. Последнюю варіацію въ разныхъ „pas d'action“ она танцевала „безъ удержу“, всегда неправильно, а потому и некрасиво. Оканчивала она постоянно съ растрепанною прическою, за что ее прозвали „Степкой Растрепкой“. Заключительная ея поза послѣ варіацій никогда не отличалась граціозной постановкой корпуса. Она пыталась, стараясь сохранить равновѣсіе корпуса. Директоръ театровъ г. Всеволодскій не признавалъ достоинства В. Цукки и относился отрицательно къ „дерзкимъ“, лишеннымъ правильности антихудожественнымъ ея танцамъ. (Рис. 92).

Не смотря на все недочеты, В. Цукки правилась петроградской публикѣ, наполнявшей театр въ дни ея спектаклей. Привлекательная черта этой балерины заключалась въ томъ, что, находясь на сценѣ, она постоянно „играла“. Подвижность лица и его выразительность составляли основу таланта этой мимической художницы. Пребываніе В. Цукки на петроградской сценѣ оказало значительное вліяніе на искусство въ столицѣ. Итальянка-виртуозка исполнила заслуженное балетное царство и снова возбудила интересъ къ балетнымъ зрѣлищамъ.



Восторженулась и хореографическая критика, привыкшій расточать только одѣ похвалы. При видѣ Цукки нашлись рецензенты, рѣшившіеся поглядѣть артистку противъ шерсти. Заволновался и балетный персоналъ.

Начались споры и пересуды между пуристами, не признававшими никакой виртуозности въ танцахъ. Онѣ впрочемъ и не могли понять ее, потому что на русской сценѣ давно не было ни одной иностранки, которая могла бы показать доморощеннымъ талантамъ, какъ далеко за это время ушла хореографическая техника.

Новые темпы, проявленные Виржиніей Цукки, были какимъ то откровеніемъ для русскихъ артистокъ, не дерзавшихъ переступить за границу школьныхъ

Г-жа Цукки.
(Рис. 92).
Шаржъ, сдѣланный директоромъ театра Н. Всеволодскимъ.

^{*)} К. С-ій до того былъ прельщенъ Виржиніей Цукки, что усмотрѣлъ поэзію даже и въ ея снѣгѣ (сутуловатой). Это не мѣшало ему, однако, признавать ее крайне „прозаичной въ частной жизни“. Много поэзіи у Виржиніи, говорилъ К. С., но два дня тому назадъ я послалъ ей 12 бутылокъ краснаго вина, а сегодня снова требуетъ двадцать! На сценѣ—поэзія, а дома—„слишкомъ много прозы“. Моимъ вниманіемъ спавиваетъ своихъ компатріотовъ-макарошниковъ, живущихъ въ Петроградѣ!...

упражнений. Танцуя на загородной сценѣ, Цукки поразила вальсомъ „Помнишь-ли“, исполненнымъ ею на пуантахъ. Весь вальсъ она не спускалась „съ посковъ“. Это казалось тѣмъ то непреодолимымъ. Впослѣдствіи же и русскія танцовщицы не менѣе успѣшно совершали по сценѣ продолжительныя прогулки на пуантахъ.

Велѣдъ за Виржиніей Цукки, на частныхъ сценахъ гапцовали цѣлый рядъ итальянокъ-виртуозокъ. Къ ногамъ ихъ сыпались букеты и раздавались подарки. Балетоманы Марининскаго театра на лѣтній сезонъ перекочевывали въ загородныя увеселительныя сады, гдѣ „поддерживали“ иностранныхъ, превознося итальянскую виртуозность. Благодаря доброжелательности театральныхъ рецензентовъ, въ печати появлялись почти исключительно благосклонныя отзывы объ итальянкахъ. Ихъ рекламировали и это въ значительной степени влияло на приглашеніе иноплеменницъ на казенную сцену.

Одной изъ нихъ, впрочемъ, не удалось попасть на сцену Марининскаго театра. Между тѣмъ, по своему дарованію, она вполне того заслуживала. Совершенно справедливо преклонялись не только балетоманы, но и весь широкій слои общества передъ талантомъ подвизавшейся на сценѣ театра „Аркадіи“ Джіованни Лимидо (см. т. III, стр. 358). При колоссальной виртуозности, артистка эта никогда не отступала отъ благородныхъ формъ классическаго танца. Она была феноменомъ техники. На пуантахъ дѣлала по три тура и затѣмъ въ изящной позѣ по долгу оставалась на нихъ какъ бы окаменѣлою. Многія изъ ея движеній находились въ прямомъ противорѣчій съ закономъ равновѣсія. Главное же ея достоинство заключалось въ томъ, что въ ея исполненіи всё было закончено до послѣдней мелочи, до послѣдняго штриха, проведеннаго въ гармоніи съ общимъ рисункомъ танца. Къ сожалѣнію, природа не наградила Д. Лимидо красотою. Прекрасное сложеніе ея корпуса не искупало мало женственныхъ и некрасивыхъ чертъ ея лица. Это было единственною причиною, что Д. Лимидо не приобрѣла всемірной славы; иначе, она стала бы въ разрядъ крупнѣйшихъ свѣтилъ хореографіи XIX вѣка. (Рис. 93).

Послѣ Цукки, на Марининскую сцену началось нашествіе хореографическихъ иноплеменницъ. Въ 1887 году, дирекціей казенныхъ театровъ былъ заключенъ контрактъ съ Эммою Бессоне. Обѣхавши съ успѣхомъ почти все большія сцены въ Италіи, Бессоне побывала въ Лондонѣ и прибыла въ Петроградъ съ установившеюся репутаціей „сильной“ танцовщицы. Нѣсколько сутуловатая фигура съ желѣзными мускулистыми ногами не могла способствовать успѣху артистки, дебютировавшей въ роли граціозной „Жизели“. Значительно лучшее впечатлѣніе произвела она въ возобновленномъ балетѣ „Найда и рыбакъ“. Какъ и все вообще итальянскія балерины, Бессоне обладала тяжеловѣсными, чугунными поскоми на слоновьихъ ногахъ, дававшихъ ей возможность показывать „головоломную технику“, отъ которой не разбравшіе изящества формъ театральныя „верхи“ приходили въ восторгъ. (Рис. 94). Бессоне отличалась двойными турами на пуантахъ, которые свободно продѣлывала, безъ поддержки кавалера.

Въ годъ ея дебютовъ былъ повышенъ въ званіе второго балетмейстера танцовщикъ Л. Ивановъ, который поставилъ для Бессоне полу-фантастическій балетъ „Гарлемскій Тюльпанъ“. Произведеніе это хотя и изобиловало танцами, но оно не долго продержалось на репертуарѣ. Балетъ прозвали „полу-голландскимъ“, а за балериною Бессоне упрочилось данное ей званіе „полу-балерины“.



Г-жа Лимидо.

(Рис. 93).



З. Бессоне.
(Рис. 94).

Не смотря на приобретенную ею славу въ Италіи и въ Лондонѣ, такъ и не удалось ей достигнуть въ Петроградѣ высшаго ранга. Она покинула сѣверную столицу, прозванная хореграфическимъ мускулистымъ атлетомъ.

Послѣ Бессоне въ балетѣ „Фіаметта“ дебютировала итальянка Корнальба. Для нея Мариусомъ Петина былъ поставленъ балетъ „Весталка“ (1888 г.), музыку къ которому написалъ М. М. Ивановъ.

Для сочиненія музыки къ новымъ балетамъ, дирекціей казенныхъ театровъ приглашались спеціальныя „хореграфическія“ композиторы, обязанные по контракту писать по одному балету въ годъ. Долго въ этомъ званіи состоялъ итальянецъ Пуни; его замѣнилъ чехъ Минкусъ.

Полагали, что для балетной музыки необходимо имѣть спеціальныя музыкальныя способности, потому русскимъ композиторамъ и не приходило въ голову предлагать дирекціи свои услуги для писанія музыки къ новымъ балетамъ.

Первый опытъ въ этомъ направленіи былъ сдѣланъ М. М. Ивановымъ, который согласился написать музыку къ „Весталкѣ“. Не мало создано было имъ блестящихъ страницъ, превосходно иллюстрировавшихъ драматическія сцены этого про-

изведенія. Имъ же для „Весталки“ сочиненъ былъ цѣлый рядъ оригинальныхъ танцевъ, въ которыхъ ярко былъ выраженъ стиль эпохи. Но не смотря на несомнѣнныя музыкальныя красоты „Весталки“, композиторъ М. Ивановъ „малосвѣдущими рутинерами балетоманами“ былъ встрѣченъ недоброжелательно. Утверждали, что музыка къ „Весталкѣ“ была написана слишкомъ серьезно, что для балета нужна музыка „легонькая“, на манеръ „Пуни и Минкуса“, и пр. и пр. Находились даже и такіе „критики“ которые заявляли, что серьезному, „себя уважающему“ композитору не приличествуетъ заниматься такими „пустяками“ (?) какъ балетомъ.

Но „ледъ былъ сломанъ“ и М. Иванову принадлежить честь открытія въ Россіи еще новой дороги для музыкальнаго творчества. За нимъ послѣдовали Чайковскій, Глазуновъ и другіе, которые, уже не стѣняясь, выступали на этомъ поприщѣ, стараясь придать балетной музыкѣ „серьезный“ колоритъ, котораго вполнѣ заслуживало искусство движущейся пластики. „Весталка“ была поставлена грандіозно. О сюжетѣ этого балета писали, что онъ вполнѣ пригоденъ для серьезной драмы. Тѣмъ не менѣе, не смотря на содержательность „Весталки“, она долго не продержалась на сценѣ. Игравшая главную роль Корнальба не пользовалась любовью публики. Въ мимикѣ, особенно послѣ сравненія ея съ Цукки, она была очень слаба, и своею маловыразительною игрою не поддерживала этого хореграфическаго произведенія.

Корнальба (Рис. 95) была приглашена на петроградскую сцену, какъ балерина, прославившая себя въ Италіи своею замѣчательною виртуозностью. Дѣйствительно артистка эта обладала громаднымъ баллономъ, чѣмъ довольно выгодно отличалась отъ большинства пред-



Г-жа Корнальба.
(Рис. 95).

шествовавшихъ ей въ Петроградѣ итальянокъ, характера „*legge a terre*“. Въмѣстѣ съ тѣмъ, она нерѣдко прибѣгала къ техническимъ фокусамъ чисто итальянскаго пошиба: на посахъ она спускалась лицомъ къ публикѣ по наклонной плоскости. Тутъ оставались въ полномъ пренебреженіи устои, на которыхъ держится благородное искусство. Изобрѣтаемые ею „туръ-де-форсы“ были сходны съ акробатическими упражненіями въ циркѣ, не представляя собою изящныхъ подробностей классическаго танца.

Когда Корнальба танцевала свои „варіаціи“, то публика внимательно слѣдила за виртуозностью артистки и щедро при вѣтствовала ей: но затѣмъ, ее забывали, потому что въ балетъ она не составляла „главнаго пятна“ хореографической картины. Прекрасная, плохо сложенная, съ постоянно приподнятыми плечами, лишенная темперамента, беззаботная ко всему окружающему, Корнальба не „привлекала“ къ себѣ общей симпатіи. Артистка эта служила блестящимъ образцомъ того, до какой высокой степени виртуозности можно дойти посредствомъ упорнаго труда. По ея словамъ, она ежедневно въ теченіи всей своей карьеры по нѣскольку часовъ къ ряду „училась“ въ классѣ и занималась танцами „не покладая ногъ“ и дѣйствительно добилась званія „колоса“ виртуозности.

Въ „Весталкѣ“ Корнальба пустила въ ходъ весь арсеналь хореографическихъ трудностей. Последняя варіація и сода въ разныхъ „*pas d'action*“, согласно манерѣ, усвоенной итальянками, заканчивалась верченіемъ въ видѣ волчка въ наклонномъ положеніи вокругъ всей сцены (*jetés en tournant*). Этотъ головокружительный заключительный аккордъ всегда производилъ „фуроръ“. Тутъ, ни публика, ни знатоки искусства не разбирали, были-ли эстетически красивы эти „выверты“ или нѣтъ. За ними слѣдовалъ единодушный взрывъ рукоплесканій, а артистка только этого и добивалась. Мимическая же сторона „Весталки“, занимавшая очень видное мѣсто въ этой роли, въ исполненіи Корнальбы совершенно пропала.

Для прощальнаго бенефиса Корнальбы, М. Петина поставилъ балетъ „Талисманъ“, вызвавшій въ печати пререканія между авторомъ программы Тарновскимъ, требовавшимъ, чтобы его имя было поставлено на афишѣ рядомъ съ Маріусомъ Петина. Вообще этотъ эпизодъ обнаружилъ давно укоренившуюся въ Петроградѣ манеру балетмейстеровъ не выставлять на афишахъ имена авторовъ программъ, благодаря чему публика предполагала, что балетный сюжетъ принадлежитъ творчеству самаго балетмейстера. Такою неблаговидною манерою выдавать чужое за свое довольно широко пользовались балетмейстеры Петрограда. Въ этомъ отношеніи, нельзя обвинить хореографа Перро. Онъ былъ едва ли не единственнымъ въ Петроградѣ балетмейстеромъ который не прибѣгалъ къ помощи литераторовъ, а почти все свои программы составлялъ единолично, компануя ихъ изъ извѣстныхъ литературныхъ произведеній.

Пререканія автора „Талисмана“ Тарновскаго съ балетмейстеромъ Петина показались публикѣ очень странными, потому что изъ за нелѣпо разработанной программы „Талисмана“ не стоило „коня ломать“.

„Талисманъ“ успѣха не имѣлъ и Корнальба простилась съ петроградской публикою, оставивши по себѣ память только, какъ сильная итальянская виртуозка.

Одновременно съ Корнальбой была приглашена итальянка Альжиззи. Она выступила въ балетѣ „Катарина“. (Рис. 96).

Печать и публика встрѣтили итальянку очень недружелюбно. Обвиняли Маріуса



Aljizzi
1880

Г-жа Альжиззи.

(Рис. 96).

Петипа, который будто бы былъ виновникомъ приглашенія на сцену усмеленно „тѣмъ-то“ (?) рекомендованной Алькизи. Между тѣмъ, эти упреки по адресу балетмейстера были неосновательны. Дирекція, не довѣряя „рекомендаціи“, просила М. Петипа, во время его поѣздки за границу, познакомиться съ талантомъ Алькизи и затѣмъ уже при одобрительномъ о ней отзывѣ пригласить ее на петроградскую сцену. Изъ прилагаемаго отрывка

*Pourquoi m'a-t-on accusé de
l'homme Catarina a. M. de Aleisi?
Tu sais que j'ai été à Rome pour
la voir danser par ordre de
nos chefs et quelle savait que j'étais
la voir? Elle est partie de Rome
sans rien me faire dire, ayant la
fièvre, probablement la fièvre de
la peur. M. Cecchetti la connaissait,
c'est lui qui a monté Catarina, il
pouvait donc pendant les répétitions
juger de son talent. Pourquoi
m'accuse-t-on?*

*Le monteur a été
Aleisi, l'ordre du roi
Ballet d'été.
et malheureusement au lieu
Aleisi, d'instable artiste.
Hayas.*

*Tout à toi
M. Petipa*

Почему меня обвиняютъ въ постановкѣ „Катарини“ для г-жи Алькизи? Тебѣ извѣстно, что по приказу моего начальства я поѣхалъ въ Римъ съ цѣлью увидеть ее танцующею и она знала, что я приѣду, чтобы взглянуть на нее. Она же уѣхала изъ Рима, не предупредивши меня объ этомъ, заболѣвши очевидно лихорадкою, лихорадкою боязни. Г. Чекетти зналъ ее раньше. Не я, а онъ ставилъ для нея „Катарину“. Поэтому во время репетицій онъ могъ судить о ея галантѣ... Зачѣмъ же меня обвиняютъ?... Теперь я займусь репетиціями для г-жи Никитиной „Приказъ Короли“ и къ несчастію „Зорайю“ для отвратительной артистки г-жи Алькизи.

Весь твой
М. Петипа.

Письма М. Петипа къ одному изъ его друзей видно, что въ приглашеніи Алькизи онъ „не виновенъ“; и въ данномъ случаѣ не заслуживаетъ снисхожденія балетмейстеръ Чекетти.

Послѣ „Катарини“ г-жа Алькизи танцевала въ „Зорайѣ“, но и это красивое произведеніе она похоронила, не оставивши по себѣ ни малѣйшаго слѣда въ области хореографіи. Даже русскія балерины, достаточно падкія на перениманіе у иностранокъ еще невѣдомыхъ имъ темновъ, не могли ничего заимствовать у этой артистки, попавшей на образцовую сцену по явному недоразумѣнію.



Г-жа Виноградова.
(Рис. 97).

выдѣляя еще главныхъ любимыхъ артистокъ, причисляя ихъ къ „первой гвардейской дивизіи“.

Въ такой градаціи извѣстны были имена балеринъ третьей четверти XIX вѣка.

Въ послѣдней четверти столѣтія прежнихъ, сошедшихъ со сцены солистокъ замѣнило второе поколѣніе артистокъ, стремившихся занять первое амплуа. Изъ которыхъ изъ нихъ это удалось; другимъ же суждено было всю свою карьеру оставаться „солистками“, что не мѣшало имъ быть талантливыми любимцами публики, сознававшей, что каждая изъ „балетныхъ“, хотя и не достигала „первенства“, но она все таки составляла необходимое звено для поддержанія издавна созданной блестящей репутаціи первоклассной петроградской сцены.

Кромѣ упомянутыхъ уже нами артистокъ выдающеюся въ то время солисткою была Виноградова (Рис. 97), которая по выпускѣ изъ училища сразу показала себя вполне подготовленною на первыя роли. Относясь съ молодыхъ лѣтъ очень серьезно къ искусству, начинающая артистка, не вполне надѣясь на петроградскихъ руководителей, даже ѣздила въ Парижъ къ старику балетмейстеру Перро, который проходилъ съ нею всѣ мимическія сцены въ его балетѣ „Эмеральда“. Г-жа Виноградова еще съ большимъ успѣхомъ выступала въ „Фіаметтѣ“. Серьезное и всегда вдумчивое ея отношеніе къ каждой роли заставляло предполагать, что при красивой техникѣ изъ нея непременно выработается

Во время наплыва итальянокъ (1888—1890 гг.) русскія прима-балерины Горшенкова, Никитина и Логансонъ оставались въ тѣни. Публика больше интересовалась новинками въ лицѣ виртуозокъ-итальянокъ, чѣмъ давно „извѣстными“ ей домощенными талантами, у которыхъ къ концу ихъ карьеры въ значительно степени угасало влеченіе къ самосовершенствованію.

Кромѣ названныхъ балеринъ, въ это время балетный персоналъ состоялъ изъ значительнаго числа солистокъ и вторыхъ танцовщицъ. Какъ ни красива была гирлянда свѣжихъ хореографическихъ цвѣтковъ, но хореографическій матеріалъ былъ много слабѣе того балетнаго состава, который украшалъ петроградскую сцену въ средній XIX вѣка. Сошла со сцены та „стая славныхъ“—балеринъ, которая составляла крѣпкій оплотъ художественнаго классицизма. Покинули сцену: Ваземъ, Вергина, Ев. Соколова, Радина, Мадаева, Кеммереръ, Шапошникова, Кошева, Прихупова и другія.

Балетоманы того времени шутливо смотрѣли на балетный персоналъ, какъ на подвѣдомственную имъ армію. Они дѣлили его на двѣ части—на старую и молодую гвардію,



Г-жа Воробьева
(по мужу Тимирязева).
(Рис. 98).



Г-жа Жукова 1-я.
(Рис. 99).

первоклассная балерина. Къ сожалѣнію, этой много-общавшей артисткѣ не суждено было расцвѣсть въ полномъ блескѣ сяталанта. Она скончалась 22-хъ лѣтъ отъ роду.

Лучшими классическими солистками выделялись Воробьева (по мужу Тимирязева) (Рис. 98), Жукова 1-я (Рис. 99), Рыхлякова, Недремская, внезапно скончавшаяся отъ разрыва сердца, Фролова и другія. Фролова признавалась „подававшая надежды“, но въ такомъ званіи оставалась до своей отставки.



Г-жи Андерсонъ и Рахманова.
(Рис. 100).

Подавала надежды еще классическая солистка Андерсонъ (Рис. 100), которая едва не сгорѣла на сценѣ и вынуждена была проститься съ балетомъ, не завершивши прекрасно начатой карьеры.

Кромѣ того, второстепенными артистками были въ это время (1887—1891 гг.) Тистрова, Воронова, Федорова, Оголейтъ, Лабунская, Кшесинская 1-я, Петрова, Жукова 2-я, Предтечина и другія (Рис. 101). Особнякомъ отъ нихъ стояла выработавшаяся внослѣдствіи г-жа Куличевская.



1) М. Воронова, 2) М. О. Тистрова, 3) Оголейтъ 3-я, 4) А. Федорова, 5) Лабунская, 6) Е. И. Предтечина, 7) С. В. Петрова, 8) Жукова 2-я, 9) Кустереръ, 10) Кшесинская 1-я.

(Рис. 101).



2.



Дебютъ г-жи Бріанца.—Постановка „Спящей красавицы“.—Крупный успѣхъ.—Неудача постановки „Калькабрино“.—Балерина Дель-Эра и балетъ „Щелкунчикъ“.—Шьерина Леньяни.—Ея виртуозность.—Выступленіе въ неудачномъ балетѣ „Золушка“. „Раймонда“.—Прощаніе Леньяни въ балетѣ „Лебединое озеро“.—Окончаніе итальянскаго періода.

В 1889 ГОДУ продолжался наплывъ итальянокъ. Изъ Москвы была переведена пользовавшаяся тамъ успѣхомъ Карлотта Бріанца. Она дебютировала въ Петроградѣ въ балетѣ „Гарлемскій Тюльпанъ“. Сначала публика принимала ее довольно холодно; затѣмъ въ поставленномъ для нея новомъ балетѣ, соч. М. Петина „Спящая красавица“ (1890 г.), она блистала лучшею стороною своего таланта. Воспитанная въ чисто итальянскомъ стилѣ, Карлотта Бріанца произвела „фуроръ“ своими стремительными „jetés en tournant“. Это была первая изъ итальянскихъ танцовщицъ, на которой сказалось вліяніе русской школы. Когда ее стали упрекать въ чрезвычайной угловатости и рѣзкости танца, то она посредствомъ усиленныхъ упражненій старалась избавиться отъ этихъ характерныхъ недостатковъ миланской школы. И дѣйствительно труды ея увѣщались успѣхомъ. Въ свое исполненіе она внесла большую мягкость, округлость и эластичность, то есть тѣ свойства, которыя вообще присущи представительницамъ русской школы. Технически совершенный танецъ ея много выигралъ благодаря тому, что она внимательно прилегла къ изящнымъ русскимъ балеринамъ, не позволявшимъ себѣ никакихъ анти-художественныхъ уклоненій отъ классическихъ завѣтовъ хореографіи. (Рис. 102).

Балетъ „Спящая красавица“ съ сюжетомъ, взятымъ изъ сказки Перро „La belle au bois dormant“, сдѣлался однимъ изъ самыхъ „репертуарныхъ“ хореографическихъ произведеній. Постановка и танцы вполне удалась талантливому балетмейстеру. Успѣху много способствовала и мелодичная музыка Чайковского, рѣшившагося, вопреки шипѣнію зюльовъ, выступить въ качествѣ балетнаго композитора.

При постановкѣ танцевъ балетмейстеру представилась возможность ввести большое



К. Брианца.

(Рис. 102).

въ нихъ разнообразіе. Тутъ были и классическіе и самыя разнообразныя національныя танцы. Къ этому длинному балету-дивертисементу были привлечены весь балетный персоналъ. Танцевали и драгоценныя камни съ брилліантомъ во главѣ, а также и лица изъ обширнаго фантастическаго собранія дѣйствующихъ лицъ, перенесенныхъ на сцену изъ сказокъ Перро. Мастерски, художественно и безъ всякаго шаржа въ выразительныхъ танцахъ были изображены „Золушка“, „Красная шапочка и волкъ“ „Мальчикъ съ пальчикъ“ „Котъ въ сапогахъ“ „Голубая птица“ и проч. (Рис. 103).

Русскія артистки были въ восторгѣ отъ этого балета, прозваннаго ими по просту „Спящею“. Имъ всемъ представлялась возможность выступить въ красивыхъ, отдѣльныхъ танцахъ, послѣ исполненія которыхъ обязательно слѣдовали вызовы, рукоплесканія и „биссы“.

При крайне ничтожномъ сюжетѣ, лишенномъ интересныхъ драматическихъ положеній, „Спящая красавица“, благодаря красотѣ обстановки и изобилію изящныхъ танцевъ, все таки сдѣлалась однимъ изъ излюбленныхъ публикою балетовъ и до настоящаго времени все русскія балерины домогаются исполненія главной роли въ этомъ балетѣ, заслуживающемъ скорѣе названія блестящей, роскошно обставленной „дѣтской фееріи“.

Для Брианцы въ слѣдующемъ году Мариусомъ Петипа былъ поставленъ новый балетъ „Калькабрино“. Балетмейстеръ, соблазненный успѣхомъ музыки Чайковскаго въ „Спящей“, принялъ программу, сочиненную его братомъ Модестомъ Чайковскимъ, полагая, что „счастливая“ для него фамилія служить залогомъ успѣха. Ожиданія его не оправдались. „Калькабрино“ оказался совершенно недостойнымъ для такой образцовой стилистой сцены, какъ петроградская. Нелѣпность содержанія усугублялась еще введеніемъ фантастическаго элемента злыхъ (?) духовъ, инкубовъ и суккубовъ, при чемъ главную „суккубу“ исполняла героиня пьесы. Ни авторъ либретто, ни балетмейстеръ очевидно не понимали ни смысла, ни значенія „суккубовъ“ и „инкубовъ“, иначе они не рѣшились бы ввести „оплодотворяющіе“ элементы на изящную сцену образцоваго театра. Это обстоятельство было довольно рѣзко отмѣчено въ печати.

Въ этомъ балетѣ интересна была изумительная виртуозность Брианцы. Она безъ видимыхъ усилій „продѣлывала“ двойныя и даже тройныя туры на пуантахъ, скакала на пуантахъ. Техника удивляла публику; но съ эстетической точки зрѣнія, къ изящной хореографіи не прибавилось ни одного новаго штриха.

На сцену Брианцы была приглашена итальянка Дель-Эра, сразу затмившая свою предшественницу. (Рис. 104). Она была уже знакома петроградской публикѣ по ея дебютамъ на частной дѣтней сценѣ. Появилась она на сценѣ Мариинскаго театра сначала въ „Спящей Красавицѣ“ (1892 г.), а затѣмъ въ новомъ балетѣ М. Петипа „Щелкунчикъ“, съ музыкою П. Чайковскаго. Балетъ этотъ, съ сюжетомъ, взятымъ изъ сказокъ Гофмана, очевидно былъ поставленъ для утреннихъ на масляницѣ спектаклей, которые даются специально для свободныхъ отъ школьныхъ занятій дѣтей.

Не смотря, однако, на дѣтское содержаніе „Щелкунчика“, публика смотрѣла его



СЦЕНЫ ИЗЪ БАЛЕТА „СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА“.

(Рис. 103).

охотно, потому что танцы въ немъ были разнообразны. Танцевали куклы, приниженные солдаты, мыши, разные игрушки. Красивы были группы танцующихъ снѣжинокъ. (Рис. 105). Въ заключеніе танцевали продукты изъ царства „Сластей“—шоколадъ, кофе и пр.

Объ артисткѣ Дель-Эра (см. т. II, стр. 386) не было двухъ мнѣній. Ее называли „Голіафомъ“ техники. Пользуясь поразительною силою пуантовъ, она удивляла публику исполняемыми ею „темнами“. Безъ поддержки кавалера она дѣлала на пуантахъ три круга. Стоя на колѣняхъ, поднималась прямо на носокъ. Это были чудеса акробатической хореографіи, возведенныя „въ перлъ созданія“. До такихъ „номеровъ изысканности“ не доходила до Дель-Эры ни одна танцовщица. Хотя русскія балерины и изощрялись въ подражаніи этой „звѣздѣ акробатическаго танца“, но пужны-ли были для развитія искусства эти техническіе, „бездушные“ и лишеныя смысла танцы. . . . Вотъ вопросъ? . . .

Поклонники французской школы, съ ея изящными жестами и благородными движеніями, давали на этотъ вопросъ совершенно отрицательный отвѣтъ. Кромѣ силы въ ногахъ, природа наградила г-жу Дель-Эра еще значительной элевацией, благодаря которой артистка эта, по праву, заняла одно изъ первенствующихъ мѣстъ въ лѣтнихъ хореографіи конца XIX вѣка.

Къ недостаткамъ Дель-Эра слѣдуетъ отмѣтить ея пренебрежительное отношеніе къ петроградскому балетному персоналу, а также и къ творчеству балетмейстера М. Петипа. Во время своего позднѣйшаго пребыванія въ Берлинѣ, она неоднократно и открыто заявляла объ этомъ въ печати. Это слѣдуетъ, конечно, приписать не столько ея непониманію задачъ искусства, сколько зависти къ танцовавшимъ рядомъ съ нею русскимъ артисткамъ, которыхъ избранная публика и балетные завсегдатаи не давали въ обиду и привѣтствовали не менѣе громко, чѣмъ сильную погами иностранку. Она жаловалась, что ей пришлось выступать въ неосмысленныхъ (?) балетахъ,—а потому и не имѣла возможности выказать на Марининской сценѣ мимическую сторону своего таланта. Напрасно жаловалась она на это обстоятельство, потому что въ мимическихъ сценахъ талантъ ея былъ очень слабъ.

Послѣ кратковременнаго пребыванія очень красивой, но безцвѣтной танцовщицы Поллини (Рис. 106), появившейся только въ двухъ старыхъ балетахъ, итальянскій періодъ завершился приглашеніемъ Пьерини Ленъяни, которая явилась въ Петроградъ, увѣнчанная уже за свою технику лаврами въ Италіи, Лондонѣ и другихъ городахъ. (Рис. 107).

До конца вѣка оставалась она въ Петроградѣ, не переставая украшать балетную сцену. Какъ виртуозка это была выдающаяся артистка, звѣзда



А. Дель-Эра.

Съ рисунка
К. Маковского
изъ колл. г. Анд-
реевскаго.

(Рис. 104).



(Рис. 105).

первой величины, составлявшая совершенно исключительное явление, даже среди всѣхъ перечисленныхъ нами представительницъ виртуозной техники. Отъ нихъ она рѣзко отдѣлялась тѣмъ, что танцы ея, хотя и близко приближались къ акробатизму, но были всегда художественны

и изящны. Въ Леньяни сказывался высшій идеалъ движущейся пластики. Рѣзкости, столь свойственной итальянкамъ, у Леньяни не было. Движенія были плавны, округлены и вполнѣ женственны: никогда не нарушали они общей гармоніи ея симпатичной фигуры. П. Леньяни можно назвать хореографическимъ хронометромъ. Подобно тому, какъ часовой механизмъ правильно отсчитываетъ секунды и минуты, такъ и Леньяни отчетливо отскакивала заученные ею темпы и фигуры.

Въ то время, ни публика, ни критика въ печати не находились еще на уровнѣ современнаго пониманія задачъ искусства. Артистку восхваляли до небесъ, не сознавая,

что задачи истиннаго искусства заключаются не въ одной только корректной виртуозности. Не

понимали, что къ истинной художницѣ хореографинъ обязательно должны быть предъявляемы требованія одухотворенности танца, то есть, осмысленности движеній, каждому изъ которыхъ должно быть придано особое значеніе. Подобными „переживаніями“ на сценѣ П. Леньяни не обладала. Это и было главною причиною, что она, при всемъ ея желаніи, не попала на сцену парижской Большой Оперы, гдѣ исключительно одной только виртуозности, „quand même“, какъ у Пьерини Леньяни, не признавали. Любоваться же техникою Леньяни парижане ѣздили въ частный, мишурный Эдентъ-театръ, гдѣ артистка эта подвизалась въ теченіи двухъ сезоновъ.

У каждой итальянской балерины были обыкновенно по два-три своихъ любимыхъ темпа. Леньяни же могла похвастаться десятками ея лично изобрѣтенныхъ темповъ. Балерина, стоя на носкѣ, дѣлала три раза по одному туру, затѣмъ два тура и повторяла эту фигуру четыре раза. Она же ввела въ Петроградъ моду на „акробатическіе фуэте“, которымъ стали подражать, а впоследствии и злоупотреблять русскія танцовщицы, превращавшіяся въ заведенныхъ „волчковъ“. Леньяни достигала 28 фуэте. Послѣ нея доходили до 32-хъ, не сознавая, что подобное „верченіе“ не имѣло ничего общаго съ „хореографическимъ искусствомъ“. Пируэты Леньяни на пуантахъ



Г-жа Поллини.

(Рис. 106).

съ быстрыми двойными турами поражали публику, никогда не выпавшую такой изумительной виртуозности. Для нея трудностей не существовало. Она преодолевала ихъ какъ бы шутя, безъ усилий. И почти всегда съ соблюденіемъ чистоты и правильности въ линияхъ.

Дебютировала П. Ленъяни въ новомъ балетѣ М. Петипа „Золушка“. Программа на сюжетъ сказки Перро „Сандрильона“, была составлена Андіей Пашковой; ей, видимо, покровительствовалъ директоръ П. А. Воеволожскій, у котораго сказалась тенденція примѣнить къ балетной сценѣ чуть-ли не всѣ сказки Перро. Балетмейстеру это было на руку. Основываясь на томъ, что въ сказкахъ допустимы всякія безмыслицы, М. Петипа широко пользовался своей фантазіей, приплетая къ сюжету всякія невѣроятныя положенія.

Тѣмъ не менѣе, только благодаря участію Пьерини Ленъяни, показавшей чудеса своей техники, балетъ имѣлъ успѣхъ.

Затѣмъ, Ленъяни танцевала въ старыхъ балетахъ „Катаринѣ“ „Спящей красавицѣ“, „Камарго“.

Въ 1898 году, для Ленъяни былъ поставленъ балетъ „Раймонда“ съ музыкой Глазунова. Произведеніе это имѣло выдающіеся успѣхъ. Къ серьезной музыкѣ въ балетѣ публика, очевидно, начала привыкать и отнеслась къ ней вполне сочувственно, хотя и безъ особаго восторга, такъ какъ „танцевальные помера“ не блестящі мелодіей и не отличались тою ритмичностью, которая требуется для классическихъ танцевъ. Тѣмъ не менѣе, чѣмъ больше слушали музыку „Раймонды“, тѣмъ больше она нравилась и балетъ, украшенный очень удачно поставленными Мариусомъ Петипа танцами, и до сихъ поръ пользуется значительнымъ успѣхомъ.

П. Ленъяни прожила въ Петроградѣ восемь сезоновъ и выступала почти во всѣхъ балетахъ текущаго репертуара. Пребываніе ея въ Петроградѣ оказало доброе вліяніе на характеръ ея танцевъ. При видѣ всегда художественно настроеннаго балетнаго персонала, и П. Ленъяни не замѣтно для нея самой переняла отъ русскихъ танцовщицъ ихъ изящный стиль и ихъ изящную манеру держаться на сценѣ. Лучшею ея ролью была бесспорно роль Одетты въ „Лебединомъ озерѣ“. Въ первомъ дѣйствіи этого балета, Ленъяни какъ будто бы преображалась. Препредшественной безстрастной Ленъяни нельзя было узнать. Танцуя большое „на лебедей“, артистка придавала всей фигурѣ танцующей лебедки обаятельный образъ. Охорашиваясь и любясь своею бѣлоснѣжной одеждой, Ленъяни дѣйствительно какъ будто переживала эти преисполненные поэтической меланхоліей моменты. Нѣга сказывалась въ каждомъ ея граціозномъ движеніи. Тутъ Ленъяни дѣйствительно была на высотѣ художественнаго пониманія искусства.

Что же касается другихъ исполненныхъ ею ролей (Раймонда, Камарго, Корсаръ, Конекъ Горбунокъ и другіе), то въ нихъ на первомъ планѣ оставалась ея изумительная виртуозность, благодаря которой она, по справедливости, заслуживаетъ названія хореографическаго виртуознаго чуда XIX столѣтія.

Съ отъѣздомъ П. Ленъяни завершился въ петроградскомъ балетѣ его „итальянскій періодъ“.



Пьерина Ленъяни.
(Рис. 107).

Въ „итальянскій періодъ“ хорошею представительницею классической школы была К. Куличевская, вышедшая изъ училища въ 1880 году. Она простилась съ публикой въ 1904 году, прослуживши искусству 24 года, и оставила по себѣ добрую память, какъ старательная исполнительница классическихъ танцевъ. К. Куличевская постоянно стремилась сдѣлаться прима-балериною; училась неустанно, подавая собою примѣръ трудолюбія; но природа не наградила ее тѣмъ священнымъ огонькомъ, который создаетъ артистокъ на первыя роли. Благодаря отсутствію „темперамента“ всю свою карьеру К. Куличевская оставалась только „посредственностью“, годною на второстепенныя мѣста текущаго репертуара. (Рис. 108).

Публика цѣнила чистоту и правильность варіацій, всегда исполняемыхъ ею въ строго классическомъ стилѣ. Вообще всѣ ея танцы отличались плавностью и мягкостью движеній.

Выступленія ея въ характерныхъ танцахъ, требовавшихъ энергіи и бойкости, были не всегда удачны.

Покинувши сцену, К. Куличевская получила мѣсто преподавательницы танцевъ въ старшемъ классѣ театральнаго училища. Подъ ея руководствомъ окончили свое хореографическое воспитаніе г-жи Полякова, Федорова, Лопухова и другія. Нѣкоторыя изъ нихъ, однако, дальнѣе хорошихъ солистокъ не пошли;

при этомъ, надо замѣтить, что на нихъ, какъ бы по наслѣдству, перешли индивидуальныя качества и недостатки ихъ учительницы, которая во время своихъ варіацій производила впечатлѣніе, будто она танцуетъ „подъ себя“, то есть не замѣтно подгибала ноги, чтобы казаться болѣе „воздушной“.

Почти одновременно съ К. Куличевскою выступила на сцену Марія Петина.

Она занимала видное положеніе въ петроградскомъ балетѣ въ продолженіи нѣсколькихъ десятковъ лѣтъ. Учителемъ былъ ея отецъ балетмейстеръ Маріусъ Петина, который съ ранняго возраста своей дочери обучалъ ее хореографической премудрости. Въ его квартирѣ было устроено приспособленіе для танцевальныхъ упражненій и юная Петина обязана была ежедневно, раннимъ утромъ, до отъѣзда отца въ театръ на репетицію, проходить грамматику танцевъ съ ея сложными комбинаціями. Будущая артистка не особенно усердно предавалась этимъ занятіямъ, потому изъ нея вышла самая посредственная исполнительница классическихъ танцевъ. Дебютировала она въ 1875 году въ одноактномъ балетѣ ея отца „Голубая Георгина“. Хотя красивую, совсѣмъ еще юную балерину и поощрили не совсѣмъ умѣренными похвалами, но отецъ сразу увидать, что изъ ея дочери „прима-балерины“ не сформируется, потому онъ старался приспособить ея дарованіе къ характернымъ танцамъ. Тутъ вполне сказался пылкій темпераментъ молодой артистки, благодаря которому во всѣхъ своихъ выступленіяхъ М. М. Петина вызвала шумныя одобренія публики.

Въ дальнѣйшихъ своихъ успѣхахъ она всецѣло была обязана отцу, который передалъ дочери всѣ „огненные“ характерные танцы изъ репертуара сошедшей со сцены Л. Ра-



К. Куличевская.
(Рис. 108).

цной. Во время своихъ танцевъ М. Петина старалась отвлечь вниманіе публики отъ своихъ ногъ, которыя были очень непослушнымъ орудіемъ для выраженія правильности линий и красоты движеній. Она танцевала больше руками и преимущественно стрѣляла глазами. Плясала она съ большимъ апломбомъ и увлеченіемъ. Веселая по природѣ, красивая артистка съ постоянно пріятною и симпатичною улыбкою была всегда очень оживлена и энергична на сценѣ. М. М. Петина пользовалась обширною популярностію. Ея любила не одна только спеціально балетная публика, но и самые широкіе слои общества.

М. М. Петина, благодаря вліянію отца, „дерзнула“ выступать въ громаднѣхъ отвѣтственныхъ роляхъ Асничин, въ балетѣ „Дочь Фараона“ и Низинъ въ „Царѣ Кандавлѣ“. Желая порадовать родному человѣчку, отецъ Петина выкинулъ изъ ролей все классическія танцы, оставивъ дочери одиѣ только мимическія сцены, очевидно, въ надеждѣ, что недостатокъ танцевъ будетъ возмѣщенъ талантливою пантомимой. Опытъ этотъ оказался крайне неудачнымъ. Балеты были обезцвѣчены и обезображены. М. Петина полагала въ „Дочери Фараона“ прельстить публику классическими позами, въ которыхъ неподражаема была ея мать; но она не приняла во вниманіе, что ея родительница была сложена подобно Діанѣ, а се же, въ смыслѣ пластики, ни одинъ скульпторъ не выбралъ бы себя моделью.

Послѣ этихъ неумѣстныхъ выступленій, М. Петина больше „не дерзала“, и ограничивалась изображеніемъ небольшихъ жанровыхъ хореграфическихъ картинокъ.

Въ національныхъ танцахъ М. Петина была выдающейся артисткою. Она восхищала публику блестящимъ исполненіемъ мазурокъ, тарантеллъ, пенанскихъ, венгерскихъ и другихъ характерныхъ („Индусскій“ въ „Баядеркѣ“) танцевъ, требовавшихъ выразительности жестовъ и згучаго темперамента.

Въ національныхъ танцахъ М. М. Петина мастерски подчеркивала черты, присущія каждой народности. Появляясь то страстною пенанкою, то зангрывающей, нѣжной польскою, то задорною итальянкою, то энергичною венгеркою, М. Петина проникалась стилемъ и духомъ этихъ національностей и всегда увлекала публику своимъ пылкимъ исполненіемъ. Въ каждомъ новомъ балетѣ, отецъ сочинялъ спеціально припоровленный къ ея темпераменту особый танецъ „на бисъ“. Тутъ недостатокъ классической чистоты ссти съ избыткомъ замѣнялся у М. М. Петина энергіей и отвагой.

Въ такой сферѣ М. Петина не имѣла себѣ равныхъ. Одной ея привѣтливой и задорной улыбки достаточно было, чтобы вызвать громъ рукоплесканій.

Долго, даже очень долго М. Петина служила украшеніемъ Петроградскаго балета. Это была едва-ли не единственная артистка, которая такъ долго не разставалась съ опыняющею сценическою атмосферою, перешедши даже предѣльный возрастъ, установленный для генеральскаго чина. Можно еще добавить, что изъ балетныхъ артистокъ не было ни одной, подобной М. М. Петина, которая оставила бы такую массу фотографическихъ съ себя изображеній *). (Рис. 109).

Въ концѣ XIX вѣка балетный персоналъ петроградской казенной сцены, по числу артистовъ, былъ громаднѣй. Въ сезонъ 1892—1893 г. въ составъ балетной труппы входили: первый балетмейстеръ Маріусъ Петина; второй балетмейстеръ М. Ивановъ и Чекетти; режиссеръ В. Лангаммеръ и три его помощника. Женскій персоналъ состоялъ изъ 153 танцовщицъ, а мужской—73 танцовщиковъ. Такимъ образомъ вся балетная труппа состояла изъ 233 артистовъ.

Балетмейстеръ Маріусъ Петина имѣлъ въ своемъ распоряженіи армію въ 130 танцовщицъ и танцоровъ. И эти „силы“ онъ все-таки признавалъ недостаточными для постановки своихъ сложныхъ произведеній. Для нихъ онъ также широко пользовался значительнымъ числомъ малолѣтнихъ воспитанниковъ и воспитанницъ театральнаго училища.

*) Въ нашей коллекціи имѣется болѣе сотни ея фотографій.

М. М. ПЕТИПА.



(Рис. 109).

Въ высшихъ сферахъ любилъ дѣтскіе танцы, потому М. Петина почти для каждаго изъ своихъ балетовъ сочинялъ специально „дѣтскіе“ дивертисементы, исполняемые шимпанцами театральнаго училища.

При этомъ слѣдуетъ отмѣтить особую черту, свойственную петроградскому балету. На всѣхъ крупныхъ европейскихъ сценахъ, составъ балетной труппы, въ смыслѣ хореографическаго воспитанія, заставляетъ желать многого лучшаго. Въ петроградскомъ же балетѣ не только солистки и корифейки, но даже и у „воды стояція“ проходилцы всѣ танцевальную грамматику, и потому съ удивительною стройностью исполняли сложные ансамбли. Мало этого; любая корифейка въ случаѣ необходимости способна была съ успѣхомъ замѣнить солистку, а солистка—прима-балерину. Съ такимъ чудеснымъ, эстетически образованнымъ матеріаломъ балетмейстеру въ значительной степени облегчалась задача постановки новыхъ произведеній.

Многія корифейки, стоявшія на второмъ планѣ, неустанно старались выдвинуться впередъ, въ исполненіи даже и незначительныхъ классическихъ и характерныхъ танцевъ. Въ каждомъ балетѣ обязательно ставился какой либо общій для кордебалета танецъ, въ которомъ корифей другъ передъ другомъ старались выдвинуть свое мастерство. Благодаря этому, въ кордебалетѣ сформировалось то единеніе, которое выдвинуло русскій балетъ на высокую степень совершенства и создало ему вполне заслуженную репутацію первокласснаго храма Терпсихоры.





3.

Гастроли московских балеринъ. Л. Рославлева. — Красота и изящество ея таланта. — Превременная ея кончина. — Г-жа Гельцеръ. Характеристика этой странствующей балерины. — Г-жа Нелидова и ея „теорія“. — В. Трефилова. Превременный уходъ со сцены. — Ю. Съдова. Ея достоинства и недостатки. — Г-жа Егорова. — Г-жа Ваганова. — Составъ балетнаго персонала начала XX вѣка. Балерины новой формациі.



ГОМЪ иностранныхъ балеринъ въ концѣ XIX вѣка въ Петроградъ на гастроли были неоднократно командированы и московскія балерины.

Изъ числа не только московскихъ, но и вообще всѣхъ русскихъ прима-балеринъ первенствующее мѣсто, безспорно, въ этотъ періодъ занимала Л. Рославлева, она была гордостью русской сцены; своимъ сильнымъ талантомъ она затмила всѣхъ своихъ русскихъ предшественницъ. Кто разъ только видѣлъ танцующую Л. Рославлеву, у того навѣки запечатлѣлся образъ этой идеальной служительницы Терпсихоры.

Л. Рославлева (по мужу Садовская) была воспитанницей московскаго танцовальнаго училища и быстро завоевала себѣ почетное мѣсто въ московскомъ балетѣ. Дирекція хотѣла познакомить эту всходившую звѣзду и съ петроградской публикою. При первомъ ея выступленіи въ сѣверной столицѣ, балетные завсегдатаи съ оголенными черепами пролипли сквозь зубы: „Н-да... не дурна... а все таки далеко до нашихъ...“. Москвички не признавались за „нашихъ“. Но затѣмъ, когда Л. Рославлева вторично прибыла въ Петроградъ на гастроли, то ея выступленія въ „Баядеркѣ“, „Лебединомъ озерѣ“, „Конькѣ“, „Корсарѣ“ — были рядомъ громкихъ побѣдъ, одержанныхъ надъ петроградскими покровителями „своихъ“ мѣстныхъ талантовъ. Каждое выступленіе Л. Рославлевой сопровождалось нескончаемыми оваціями. Умолкли всякія партіи и Л. Рославлева была поставлена на такую высоту, до которой невозможно было дойти ни одной изъ артистокъ ни „до“, ни „послѣ“ нея. (Рис. 110).

Въ чемъ же заключалось обаяніе этой большой художницы? А въ томъ, что при изумительной Technikѣ, природа щедро наградила ее безцѣннымъ даромъ создавать на сценѣ изящнѣйшіе образы самыхъ различныхъ по характеру балетныхъ героинь.

Л. Рославлева доходила до послѣдняго слова виртуозности; но виртуозность эта не имѣла ничего общаго съ „итальянщиной“, отъ которой она, какъ истинная художница, переняла только „темпы и фигуры“, придавая имъ благороднѣйшій стиль французскихъ тан-



Л. Рославлева.

Съ пор. пис. Г. Бодаревскимъ.
(Рис. 110).

цовицъ вре-
менъ Людо-
вика XV. Кор-
пусъ артистки
изгибался подобно
стройной лиліи, ко-
лыхаемой вѣтрами:
руки всегда сохра-
няли тотъ изящ-
ный естествен-
ный рису-
нокъ, ко-
торый ха-
рактери-

зуетъ только однихъ избранныхъ натуръ.

Хотя Л. Рославлева прибѣгала къ моднымъ въ
ея время „fouettés“, но она лично говорила, что испол-
няетъ требованія моды только съ цѣлью показать, что
для нея „трудностей“ не существуетъ. „И я могу!“ по-
вторяла она. И дѣйствительно кромѣ этихъ „fouettés“, она
заканчивала „коду“ въ своихъ классическихъ танцахъ
еще нескончаемыми, излюбленными итальянками „jetés
en tournant“. Въ широкомъ размахѣ этихъ вихреобразныхъ
фигуръ Л. Рославлева никогда не отступала отъ самыхъ
строгихъ „грамматическихъ правилъ“ танцевальной техники;
потому всѣ движенія артистки никогда не казались рѣзкими
и не походили на акробатическія, вымученныя упражненія.
Чувство мѣры было природнымъ даромъ этой артистки, съ
головы до пятъ покрытой свѣтлымъ вуалемъ изящества.

Не долго Л. Рославлева пробыла лучшимъ художествен-
нымъ украшеніемъ хореографин. Смерть незамѣтно подкрады-
валась къ этому красивому созданію, оставившему по себѣ
неизгладимый слѣдъ въ лѣтописяхъ искусства. Въ полномъ
блескѣ своего таланта она скончалась въ Швейцаріи, гдѣ ей
сдѣлали нѣсколько запоздалую операцію, подкосившую одинъ
изъ лучшихъ и изящѣйшихъ цвѣтковъ хореографин.

Въ послѣдніе годы кратковременной жизни этой артистки мы видѣли ее танцующею
на маленькой сценѣ театра Монте Карло. Сюда собрались корифеи парижской театральной
критики. Всѣ они въ одинъ голосъ заявляли намъ, что такого цѣльнаго таланта, какъ
Л. Рославлева, давно уже не было въ Европѣ. Между тѣмъ русская артистка выступала
только въ хореографическихъ обрывкахъ и не была въ состояніи развернуть во всей мѣщ-
силу своего дарованія. Маленькій размѣръ Монтекарловской сцены не позволялъ Л. Ро-
славлевой показать всю ширь ея таланта. Она была видимо стѣснена въ своихъ воздуш-
ныхъ полетахъ по маленькой сценѣ, опасаясь перелетѣть черезъ рампу. Такъ великъ былъ
„элевационный“ размѣръ и воздушность этой новой Тальони конца XIX вѣка. Это качество,
т. е. „легкокрылость“, какъ у ласточки, особенно подчеркивали французскіе журналисты,
не признававшіе артистокъ «terre à terre». Какъ бы талантлива ни была балерина, но въ
нашемъ изящномъ классическомъ цвѣтникѣ танцовица прежде всего должна быть
легка и воздушна, иначе—это работница, а не художница! Такъ въ своихъ отчетахъ
передавали лучшіе парижскіе журналисты. Плавность полетовъ Л. Рославлевой, въ друж-

помъ единеніи съ граціозными позами и постоянно смѣняющейся свѣтлой улыбкой на устахъ, придавали этой преждевременно угасшей артисткѣ свѣтлый образъ безплотной чаровницы, каждый жестъ и каждое движеніе которой были артистичны и художественны.

Вся жизнь Л. Рославлевой была мимолетнымъ видѣніемъ, какъ бы слетѣвшимъ изъ заоблачныхъ пространствъ, чтобы своимъ цѣломудреннымъ обликомъ показать, до какой высокой степени совершенства можетъ дойти плѣнительная хореографія... Она слетѣла, но не надолго, и затѣмъ снова скрылась навѣки.

Послѣ Л. Рославлевой прима-балериною выступала бывшая солистка петроградскаго балета Е. Гельцеръ. Прежде чѣмъ достигнуть „степеней извѣстных“, артистка эта много занималась съ разными учителями.

По переводѣ въ Москву заняла тамъ мѣсто прима-балерины. Оттуда, вполне сформировавшуюся на первыя роли Е. Гельцеръ командировали неоднократно на гастроль въ Петроградъ. Въ первый разъ она выступила въ главной роли балета „Раймонда“.

Печать и балетоманы конца вѣка жили въ то время въ тѣсномъ общеніи. Балетные критики и постоянные посѣтителы балета устраивали „балетные ужины“, на которые приглашались разныхъ калибровъ и состояній танцовщицы. На этихъ пиршествахъ не разбирался „талантъ“; вопросъ объ артистическомъ мѣстничествѣ никогда не поднимался. Приглашались все желающіе; конечно красивымъ и наиболѣе талантливымъ служителямъ Музъ отдавалось предпочтеніе. На балетныхъ ужинахъ въ одномъ излюбленномъ французскомъ ресторанѣ, подъ главенствомъ неизмѣнныхъ распорядителей и перворядниковъ, собиралась дружная семья любителей балета, привѣтствовавшая одинаково любезно не особенно сплоченную, завистливую семью танцовщицъ. Въ этотъ именно періодъ времени появилась на петроградской сценѣ Е. Гельцеръ. (Рис. 111). Бывшую воспитанницу петроградскаго театральнаго училища встрѣтили какъ старую знакомую, какъ родную артистку. Въ сонмѣ балетныхъ кумушекъ пинѣнія по ея адресу почти не было и Гельцеръ былъ данъ слѣдующій аттестатъ: „сильная танцовщица; техника ея танца разработана со всеми повѣйшими виртуозными

трудностями. Пуанты тверды и варіаціи на носкахъ исполняются ею превосходно. Двойные пируэты дѣлаетъ чисто, безъ всякихъ приготовленій и удивительно отчетливо. Корпусъ держитъ всегда прямо“.

Такимъ образомъ московская гостья была поставлена на одну доску съ итальянскими виртуозками. Добавимъ къ этому, что техническія трудности Е. Гельцеръ преодолевала свободно, не насилуя своей артистической натуры, подобно итальянкамъ. Любимою варіаціею, которую она вставляла на всехъ сценахъ, гдѣ танцевала, было „продолжительное“ хожденіе на носкахъ вдоль и поперекъ сцены. Она уподоблялась В. Цукки и при видѣ шествующей на пуантахъ артистки, почти всегда спиною къ публикѣ, зрители невольно шептали: „когда же кончить“? А она остановится на пуантахъ и снова „въ походъ!..“, но уже не спиною, а въ поулуборотъ.

Е. Гельцеръ можно назвать странствующею танцовщицей и артисткою на все вкусы. Она съ замѣчательною эластичностью умѣла приспособиться къ самымъ разнообразнымъ настроеніямъ,



Г-жа Гельцеръ.
(Рис. 111).



В. Трефилова.

(Рис. 112).

всегда сообразуясь какъ съ духомъ времени, такъ и съ тою средою, гдѣ ей приходилось танцовать. На классическихъ, большихъ сценахъ Е. Гельцеръ становилась артисткою старыхъ традицій: на частныхъ сценахъ, куда она охотно принимала ангажементы, она преобразалась въ артистку другого стиля. *)

Перешедши за грань минувшаго вѣка, Е. Гельцеръ продолжаетъ свою дѣятельность и по настоящее время, но дальнѣйшаго совершенствованія не послѣдовало и оградить нельзя. Она охотно, въ погонѣ

за гонораромъ, танцуетъ на сценахъ увеселительныхъ частныхъ театровъ, гдѣ поневолѣ размѣнивается на мелочи, исполняя преимущественно полухарактерные танцы, въ которыхъ она неизмѣнно пользуется вполне заслуженнымъ въ этой сферѣ успѣхомъ. Природный талантъ сказывается во всякой мелочи этой даровитой, странствующей артистки.

Пролетѣла еще метеоромъ по петроградской сценѣ третья московская гостья—Нелидова. Но мимолетный метеоръ этотъ оказался не свѣтлымъ явленіемъ на хореографическомъ небосклонѣ, а туманнымъ пятномъ. При видѣ этой артистки, дебютировавшей въ Петроградѣ (1897) въ отвѣтственной роли „Низин“, балета „Царь Кандавлъ“, критика „возропала“. И зачѣмъ показываютъ намъ эту совсѣмъ неспособную артистку?—громко протестовали балетные завсегдатаи. Окрыленная рекламою, г-жа Нелидова, протанцовавши въ Лондонѣ, полагала, что и въ Петроградѣ она встрѣтитъ такое же сочувствіе, какъ и въ туманномъ Альбionѣ. Ожиданія ея не оправдались. Она была признана самою заурядною солнсткою, лишенною всякой индивидуальности.

Быстро сошла она съ горизонта. На сколько г-жа Нелидова правильно толковала хореографическое искусство въ изданной ею отдѣльною брошюрою „Теорія“, на столько неудачно примѣнила она эту теорію къ личной практикѣ. Слово и дѣло разошлись!

*) Во всякомъ случаѣ, Е. Гельцеръ, будучи яркой технической танцовщицей, отличалась изумительною смѣлостью, тѣмъ, что итальянцы называютъ „brío“. Замѣчательны по стремительности ея сложные пируэты „наоборотъ“ (au rebours).

Для полноты хроники петроградскаго балета за XIX вѣкъ, необходимымъ считаемъ дать еще характеристику артистовъ, начавшихъ свою карьеру въ концѣ этого вѣка и достигнувшихъ званія примабалерины только въ XX вѣкѣ.

На первомъ планѣ должна быть поставлена В. Трефилова (Рис. 112). Эта артистка можетъ для всѣхъ начинающихъ балеринъ служить образцомъ того, чего можно добиться посредствомъ усиленныхъ классныхъ занятій. Будучи выпущена изъ училища скромною корифейкой, красивая В. Трефилова сначала совсѣмъ не занималась искусствомъ, почти пренебрегала имъ; затѣмъ въ виду перспективы „влачить свои артистическіе дни“ въ скромной неизвѣстности, она рѣшила, что такъ долго продолжаться не можетъ, и начала усердно „учиться“, поставивши лозунгомъ слово „добьюсь!“. Конечно, для пріобрѣтенія названія звѣзды первой величины мало было одного желанія, а нуженъ былъ и „талантъ“. А талантъ таился въ душѣ этой артистки, имъ переполнена была вся артистическая натура этой балерины. Упорное ученіе пришло на помощь природному дарованію и изъ В. Трефиловой сформировалась артистка, достойная первенствовать на любой европейской сценѣ.

Сначала она выступала въ отдѣльныхъ полухарактерныхъ танцахъ, гдѣ ея выразительныя, исполнѣ женственныя движенія, переритыя гирляндю изящества, были сразу замѣчены. Затѣмъ публика привѣтствовала ее въ танцахъ строго классическихъ. Талантъ проявлялся все ярче. Съ каждымъ новымъ выступленіемъ, въ каждой новой вариациіи видна была уже не рутинная сдача урока, а желаніе создать нѣчто художественное въ заграничномъ, цѣльное. Конечно, артистическая натура просила болѣе широкой сферы дѣятельности и В. Трефиловой дана была первая роль въ балетѣ „Кончелія“. Справилась она съ этой ролью блистательно. Никого она не копировала, а создала совершенно самостоятельно милый образъ „оживленной куклы“.

Танецъ В. Трефиловой былъ строго классиченъ и до тонкости виртуозенъ безъ уклоненія въ сторону гимнастики. Общая гармонія, достигнутая ею въ исключительной, но всегда художественной technikѣ, производила на зрителя всегда особенно радостное впечатлѣніе. Это происходило отъ того, что артистка, истая художница, не переходила за грань настоящаго, строго-классическаго танца.

И въ Парижѣ, гдѣ В. Трефилова пробыла короткое время, печать и публика отнеслись къ русской артисткѣ съ полнымъ уваженіемъ. Въ полномъ расцвѣтѣ своего симпатичнаго таланта В. Трефилова покинула сцену по случаю



Ю. Стдова.

(Рис. 113).

выхода ея замуиъ за извѣстнаго въ Петроградѣ библіо-фила-антиквара Н. Соловьева.

Итальянская виртуозность, привезенная на петроградскую сцену гастролершами итальянками, отразилась и на воспитанницахъ, окончившихъ въ Петроградѣ свое хореграфическое образованіе въ концѣ XIX вѣка. Особенно сильно было вліяніе итальянокъ на танцовщицъ, подававшихъ „большія надежды“. Въ ихъ числѣ особенно трудолюбивыми и жаждавшими движеній впередъ были г-жи Сѣдова, Егорова и Ваганова.

Отчетливое исполненіе сильныхъ варіацій этими прекрасными солистками доставляло истинное наслажденіе всѣмъ цѣнителямъ виртуознаго классицизма. Онѣ, конечно, не могли довольствоваться скромною ролью солистокъ и стремились быть пожалованными въ званіе „прима-балерины“. Ю. Сѣдова первая добилаь своей цѣли. Ей поручена была главная роль въ балетѣ „Царь Кандавлъ“. Чинно, гладко танцевала героиня этого балета „Низія“ Сѣдова. (Рис. 113). За свои танцы заслужила она полное одобреніе, но при этомъ признали, что въ нихъ не доставало женственной прелести. Многіе выражали даже сожалѣніе, что дебютантка не родилась мужчиною. Въ сценѣ, гдѣ Царь Кандавлъ свергаетъ съ пьедестала статую Венеры и на мѣсто богини красоты ставитъ Низію, а также и въ заключительной сценѣ сумасшествія пантомима Ю. Сѣдовой заставляла желать многого лучшаго.

Послѣ этой роли вполне обрисовался обликъ Ю. Сѣдовой, какъ балерины. Это была не прима-балерина, къ которой предъявлялись довольно строгія и опредѣленныя требованія, а превосходная солистка, хотя и съ нѣсколькими рѣзкими движеніями, но все таки перваго класса. Такою она и осталась въ продолженіи послѣдующей (еще далеко не конечной) ея карьеры. На вторыхъ роляхъ, благодаря ея классической работѣ на сценѣ, Ю. Сѣдову всегда шумно привѣтствовали, заставляя не рѣдко повторять ея всегда опредѣленно отработанныя варіаціи. Танцы ея отличались всегда отчетливостью и хорошою школою. Говорили и писали, что она обладаетъ элевацией. Этотъ терминъ былъ примѣненъ къ ней неправильно. У нея, дѣйствительно, былъ баллонъ, но не элевация; то есть она могла высоко прыгать и съ мѣста подниматься отъ земли, подобно гутаперчевому мячику; элевации же, то есть птичьяго полета или порханія, у этой артистки не было. Этому мѣшала ея солидная и прочно построенная фигура. Не было у Ю. Сѣдовой элевации, но за то лихо дѣлала она не только простые, но и двойные кабриолы. Пробовала Ю. Сѣдова свои силы на заграничныхъ сценахъ, но и тамъ она славы себѣ не стяжала, согласившись даже принять ангажементъ въ извѣстный берлинскій кафе-шантанъ Винтеръ-Гартенъ, гдѣ русская артистка имѣла шумный успѣхъ.



Г-жа Егорова.
(Рис. 114).



Г-жа Ваганова.

(Рис. 115).

Г-жа Егорова (рис. 114), сверстница Ю. Сѣдовой, по воспитанію, принадлежитъ также къ итальянскому типу; для нея техника играетъ первостепенную роль. Долго оставалась она въ званіи „солистки“, исполняя второстепенныя роли; только къ концу карьеры ее произвели въ прима-балерины. Причина такого долговременнаго ожиданія заключается не въ томъ, что ее держали въ тѣни, а заключалась она въ свойствѣ таланта этой артистки. Лишенная природнаго темперамента, Егорова не могла возбудить интереса въ публикѣ, при исполнении цѣльной отвѣтственной роли. Природа предназначила ей остаться красивою, элегантною и вполнѣ корректною солисткою, чѣмъ она и должна гордиться, оставаясь на вторыхъ роляхъ. Среди журналистовъ по профессіи есть такіе, которые пишутъ свои статьи вполнѣ правильно, безъ грамматическихъ ошибокъ: стиль ихъ академическій, но личнаго творчества и подъема въ ихъ статьяхъ никогда не бываетъ. При чтеніи ихъ статей думается: „а я уже это гдѣ-то читалъ!“.

Такъ и Егорова. Когда она танцуетъ, то зритель хвалитъ за стиль, не усматривая хореографическихъ ошибокъ, а въ результатъ невольно скажетъ: „все это давно знакомо“. Ни одной новой красочной черточки къ безконечнымъ гаммамъ хореографіи артистка не добавляла. Всюду она оставалась неизмѣнною Егоровою.

Третья артистка, выступившая на сцену въ концѣ прошлаго вѣка,

А. Ваганова, была одною изъ виртуознѣйшихъ русскихъ танцовщицъ, вполнѣ постигнувшихъ технику классицизма. Къ сожалѣнію, значительная сухость въ исполненіи долго мѣшала ей повышенію на сценѣ. Очень продолжительное время ей суждено было прозябать въ качествѣ совершенно ординарной солистки. Даже вторыхъ ролей въ балетѣ ей не давали, и только въ послѣдній годъ ея службы до пенсіи ее, наконецъ, повысили и сдѣлали „балериной“. Но это уже было поздно! Неумолимое время брало свое, и какъ бы блистательно ни танцевала А. Ваганова, она поневолѣ должна была преклониться передъ Сатурномъ и сказать: „уступаю мѣсто болѣе молодымъ!“ Такимъ образомъ артисткою на первыя роли она такъ и осталась только на бумагѣ, а не на сценѣ. (Рис. 115).

Составъ балетнаго персонала конца XIX вѣка представлялъ собою обширный цвѣтникъ танцовщицъ, самыхъ разнообразныхъ оттѣнковъ. Благодаря полученному ими въ Петроградской казенной школѣ образованію, каждая изъ этихъ скромныхъ труженицъ балета несомнѣнно могла бы, при желаніи, продолжать дальнѣйшее ученіе, достигнуть значительнаго повышенія на сценѣ. Къ сожалѣнію, однако, очень мало обезпеченному

низшему персоналу не было времени заботиться объ усовершенствованіи въ танцевальномъ искусствѣ. У однихъ жакда обезпечить свое состояніе, у другихъ же просто нужда, по стоянно стояли на стражѣ у дверей рабынь хореграфин. Онѣ поневолѣ относились легко мысленно къ искусству. Довольствуясь пріобрѣтеннымъ на сценѣ положеніемъ, онѣ пренебрегали „ученіемъ“, искали себѣ заработка внѣ сцены, къ которой относились не какъ къ своей alma mater, а какъ къ мачихѣ.

Читатель нашего труда, можетъ быть, спроситъ: а почему ни слова не говорится ни о А. Павловой, ни о Т. Карсавиной и другихъ? Даемъ отвѣтъ:

Дѣятельность ихъ мы отнесли къ XX вѣку, который хотя и не входитъ въ нашъ трудъ, но мы все-таки посвятимъ ему отдѣльную главу и скажемъ о немъ по столько, по сколько онѣ отразились на эволюціи хореграфин. Тутъ подробно поговоримъ и о русскихъ артистахъ, вышедшихъ изъ коленъ классическаго стиля и стремившихся къ модернизациіи и къ художественному упрощенію танца.

Такія артистки, какъ А. Павлова и Т. Карсавина и др., по своеобразности ихъ таланта стоятъ совершенно особнякомъ отъ танцовщицъ итальянскаго типа. Онѣ заслуживаютъ особаго вниманія, какъ піонеры новѣйшей балетной реформы, пропаганда которой по всей Европѣ сдѣлалась извѣстною подъ неопредѣленнымъ, но понятнымъ для любителей хореграфин названіемъ „русскій балетъ“.



БАЛЕТЫ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ.

1887—1900 г.

1887. — „Гарлемскій тюльпанъ“, фант. бал. въ 3 д., соч. Л. Иванова.
Уч. Бессонъ.

„Очарованный лѣсъ“, фант. бал. въ 1 д., соч. Л. Иванова.

Уч. В. Никитина и Андерсонъ.

1888. — „Весталка“, большой балетъ. Программа С. Худекова. Постановка М. Петина.

Уч. Корнальба.

„Севильская красавица“, бал. въ 1 д. Л. Иванова.

Поставленъ въ Красносельскомъ театрѣ, съ уч. В. Никитиной.

1889. — „Капризы бабочки“, бал. въ 1 д., соч. М. Петина. На сюжетъ поэмы Полонскаго „Кузничикъ-музыкантъ“.

Уч. В. Никитина.

„Талисманъ“, фант. бал. въ 4 д. и 6 карт., (по фееріи „La fille en l'air“) пост. М. Петина.

Бенефисъ г-жи Корнальба.

1890. — „Ненюфаръ“, бал. въ 1 д., соч. М. Петина.

Уч. В. Никитина.

„Спящая красавица“, балетъ-феерія въ 3 д. М. Петина (по сказкѣ Перро).

Уч. г-жа Бріанца; затѣмъ въ 1892 г. М. Кшесинская 2-я и другія.

— „Шалость Амура“, анакреон. бал. въ 1 д., соч. Л. Иванова.

Уч. г-жи Югансонъ и Андерсонъ.

„Калькабрино“, фант. бал. въ 3 д., соч. М. Петина.

Бенефисъ г-жи Бріанца.

„Праздникъ лодочниковъ“, бал. въ 1 д. Поставленъ Л. Ивановымъ на лѣтнемъ Красносельскомъ театрѣ.

1892. — „Щелкунчикъ“, балетъ-феерія въ 2 д. Сюжетъ по сказкѣ Гофмана. Постановка Л. Иванова и М. Петина.

Уч. Дель-Эра и въ 1893 г. М. Кшесинская 2-я.

1893. — „Волшебная флейта“, бал. въ 1 д. Л. Иванова.

Уч. г-жа Югансонъ.

1893 — „Золушка“, фант. бал. въ 3 д. Лидія Папковой. Постановка М. Петина, Л. Иванова и Чекетти.

Дебютъ П. Леняши. На репетиціи загорѣлось платье на танцовщицѣ Андерсонъ.

1894. — „Лебединое озеро“, фант. бал. въ 3 д. и 4 к. Танцы М. Петина и Л. Иванова.

„Пробужденіе Флоры“, бал. въ 1 д. М. Петина и Л. Иванова, поставленъ въ парадный спектакль въ Петроградѣ.

1895. — „Ацисъ и Галатея“, миф. бал. въ 1 д. Пост. Лангаммера.

Бенефисъ Маріи М. Петина. Уч. Рославлева, Кшесинская 2-я.

1896. — „Синяя борода“, балетъ-феерія въ 3 д. и 7 карт., соч. Петина, по сказкѣ Перро.

Бенефисъ Маріуса Петина за 50 лѣтъ службы. Уч. П. Леняши.

1897. — „Дочь Микадо“, фант.-бал. въ 3 д., соч. Лангаммера, танц. Л. Иванова.

Уч. М. Кшесинская.

1898. — „Раймонда“, бал. въ 3 д., сюжетъ Л. Папковой, поставленъ М. Петина.

Бенефисъ П. Леняши.

1899. — „Мнимыя дріады“, бал. въ 1 д., соч. Гердта; въ Михайловскомъ театрѣ; спектакль учащихся въ театральномъ училищѣ.

„Сонъ Фидіа“, бал. въ 3 д., соч. Чекетти. Въ Михайл. театрѣ.

Спектакль учениковъ.

1900. — „Арлекинада“, бал. въ 2 д., соч. М. Петина.

Бенефисъ М. Кшесинской.

„Времена года“, бал. въ 1 д., соч. М. Петина.

Бенефисъ Кшесинской.

— „Жемчужина“.

Уч. Леняши.

— „Искра любви“, бал., соч. Гердта. Ученич. спектакль въ Михайл. театрѣ.

„Обобщенныя тѣни“, фант. бал. въ 2 д., соч. Чекетти.

Ученической спектакль въ Михайл. т.





VII.

МАРИУСЪ

ПЕТИПА

И ЕГО

ЗНАЧЕНИЕ.

1.

Мариусъ Петипа. — Прибытіе его въ Петроградъ въ званіи перваго танцовщика. Его неудачная свадьба. — Незнаніе русскаго языка. — Свойство его таланта. — Вкусъ и художественное творчество. — Два періода его дѣятельности. — Заслуга М. Петипа, какъ хранителя классическихъ традицій. — Взгляды его на хореографію. — Форма его классическихъ и хореографическихъ танцевъ. — Его брошюра и оскорбленное самолюбіе.



СВОЕ видное мѣсто въ исторіи русскаго балета безспорно занимаетъ балетмейстеръ Мариусъ Петипа. Съ тѣхъ поръ, какъ петроградскій балетъ получилъ прочную организацію, прошло съ небольшимъ сто лѣтъ, а М. Петипа оставался беззмѣннымъ и почти полновластнымъ его распорядителемъ болѣе полувѣка. (Рис. 116).

Приглашенный изъ Парижа, М. Петипа началъ свою службу въ Петроградѣ въ 1847 году. Онъ обратилъ на себя вниманіе не столько, какъ классическій танцовщикъ, сколько, какъ хорошій мимнетъ. Послѣ десятилѣтней службы, въ 1858 году ему поручена была постановка небольшого балета, и съ тѣхъ поръ онъ оставался въ званіи балетмейстера до своей кончины въ 1910 году, не переставая въ то же время играть главныя роли въ текущемъ репертуарѣ. Такимъ образомъ, всю свою жизнь М. Петипа отдалъ любимому искусству, заботясь объ его процвѣтаніи исключительно на одной русской сценѣ. Своихъ произведеній онъ нигдѣ не ставилъ, кромѣ Петрограда и Москвы.

Не одними розами былъ усыпанъ путь этого хореографа. Не разъ приходилось ему бороться съ закулисными интригами разныхъ лицъ, чуждыхъ занятъ его мѣсто. *) Въ

*) Особенно сильно интриговалъ бездарный танцовщикъ А. Б.-въ, занимавшій амблуга закулиснаго сплетника, при всецѣльномъ въ то время инспекторѣ репертуарной части М. Ф.

восьмидесятихъ годахъ было уже почти рѣшено контракта съ М. Петипа не возобновлять; но талантъ хореографа былъ настолько оцѣненъ въ высшихъ сферахъ, что всѣ ухищренія его недруговъ были разбиты. Маріусъ Петипа восторжествовалъ и до конца дней своихъ остался единственнымъ хозяиномъ петроградскаго балета.

Балетную труппу онъ считалъ своею родною. Съ нею онъ свылся; среди своихъ многочисленныхъ учениковъ не испытывалъ онъ много радости и не мало горя. Онъ былъ дважды женатъ на русскихъ танцовщицахъ. Первый его бракъ съ Суровицковой (будущая звѣзда М. С. Петипа) былъ не особенно счастливъ. Красивая Суровицкова была незначительною солисткою, но женившійся на ней Маріусъ Петипа „всю душу свою положилъ на перевоспитаніе своей жены“. Благодаря его трудамъ, онъ создалъ изъ нея артистку, пріобрѣтшую впоследствии европейское имя. Въ Петроградѣ же красивая М. С. Петипа была общеою любимницею и успѣшно конкурировала съ такою крупною хореографическою величиною, какъ М. Муравьева. Отъ перваго брака у него было двое дѣтей: сынъ Иванъ, рано скончавшійся, и дочь Марія (рис. 117), въ продолженіи десятиковъ лѣтъ подвизавшаяся на сценѣ петроградскаго балета.

Вторая жена М. Петипа была скромная танцовщица Л. Савицкая, преданная не столько искусству, сколько своему домашнему очагу.

Французъ по рожденію, М. Петипа былъ въ душѣ русскимъ съ головы до ногъ. Не смотря, однако, на шестидесятилѣтнее почти безвыѣздное пребываніе въ Россіи, онъ съ большимъ трудомъ объяснялся по русски; коверкалъ слова и складывалъ удивительныя фразы. Но балетные артисты свыкли съ его говоромъ, понимали всѣ его замѣчанія; нѣкоторые изъ нихъ вошли даже въ поговорку и передавались отъ одного поколѣнія къ другому *).

Чѣмъ же ознаменовалась дѣятельность М. Петипа въ продолжительный періодъ его пребыванія въ Петроградѣ? Если судить по числу поставленныхъ и направленныхъ имъ хореографическихъ произведеній, то хореографическій багажъ этого балетмейстера будетъ громадный. Если же обратиться къ подробному анализу его творчества, то о заслугахъ этого хореографа, въ дѣлѣ развитія искусства, придется сказать очень не много.

Балетовъ было поставлено такое множество, что приходится только удивляться неисчерпаемой фантазій этого вѣчно юнаго художника хореографа; но при этомъ невольно усматривается, что почти всѣ его произведенія скроены по одной неизмѣнной мѣркѣ. Разъ



М. ПЕТИПА.

(Рис. 116).

*) Передаемъ нѣкоторые изъ наиболѣе характерныхъ. Если артистка исполняла не тѣ темны, которые были имъ указаны на предыдущей репетиціи, то М. Петипа громко выкрикивалъ: „это не моя „композиція!“ На непопулярныхъ корифеяхъ онъ не стѣсняясь кричалъ: „Мозга на голову нѣтъ!“ „Ты не можешь танцевать!“ „Глупа тѣтя!“

Когда ему подносили подарки, то всегдашнимъ отвѣтомъ подносителямъ была неизмѣнная фраза: „Мнѣ не дорѣ твой подарокъ, дорога твоя любовь!“

установленный шаблонъ варіировался только сообразно времени и мѣсту дѣйствія: разнообразіе же главнымъ образомъ сказывалось не столько во внутренней построѣнкѣ, сколько въ паружной обстановочной части, т. е. въ декораціяхъ и костюмахъ.

Балетная архитектура постоянно въ одномъ и томъ же стилѣ повторялась почти во всѣхъ грузныхъ балетахъ творца „Дочери Фараона“. На первомъ планѣ было неизбѣжное *pas d'action* съ 2—5 артистами женскаго и мужскаго персонала. Оно составляло „гвоздь“ каждаго балета, которымъ былъ особенно озабоченъ балетмейстеръ. Отъ успѣха этого сложнаго мимико-виртуознаго танца съ варіаціями зависѣлъ успѣхъ первой танцовщицы. Тутъ исполнялись то хореграфическіе квартеты, то тріо, дуэты, или просто сольные аріи-варіаціи. При исполненіи „*pas de deux*“, сначала выступали совмѣстно кавалеръ и дама. Это было „*entrée*“; послѣ него оба участвующие становились въ позу и исполняли



М. ПЕТИПА.

(Рис. 117).

„*адажіо*“, въ которомъ кавалеръ поддерживалъ свою даму, продѣлывавшую „двойные“ и даже „тройные“ туры на пуантахъ, которыми обыкновенно заканчивались всѣ безъ исключенія „*адажіо*“. Послѣ „*адажіо*“, танцоръ и танцовщица поочередно исполняли свои варіаціи. Тутъ сказывалась виртуозность и техническія трудности, составившія индивидуальныя способности каждой артистки въ отдѣльности. По нимъ публика дѣлала приговоръ таланту балеринъ. Заканчивалось „на“ „*кодою*“, въ которой совмѣстно танцевали оба артиста, сливаясь въ общемъ заключительномъ аккордѣ! Въ такомъ же неизмѣнномъ порядкѣ исполнялись и *pas d'action* съ тремя, четырьмя и болѣе артистами. При этомъ, каждая солистка имѣла возможность „показать себя“ въ сочиненной для нея балетмейстеромъ „варіаціи“, составлявшей часть всего „*pas d'action*“, въ которой первенствующее мѣсто отводилось всегда прима-балеринѣ. Въ каждомъ балетѣ отводилось мѣсто и хореграфическому хору. Кордебалетъ исполняли разные „*балабиле*“ и групповыя танцы. Тутъ М. Петипа давалъ въ руки артистамъ,

развлекавшіе зрѣніе и слухъ публики, очень разнообразныя, иногда даже мало осмысленныя аксесуары, которые нерѣдко походили на побрякушки, употребляемыя на итальянскихъ сценахъ. Нѣсколько характерныхъ и полухарактерныхъ танцевъ, заранѣе предназначенныхъ опредѣленнымъ артистамъ—таковъ былъ разнообразный арсеналъ орудій, которыми балетмейстеромъ размѣщались по сценамъ и дѣйствіямъ.

М. Петипа началъ ставить балеты въ Петроградѣ одновременно съ пользовавшимся европейскою извѣстностью хореграфомъ С. Леономъ. Невольно дѣлались сравненія. Утверждали, что М. Петипа великолѣпно ставитъ пантомимныя сцены и мастерски сочиняетъ массовыя танцы; что же касается классическихъ варіаціи, то ему далеко до С. Леопа, который въ этомъ отношеніи будто не имѣетъ соперниковъ. Такіе отзывы, конечно, доходили и до творца „Дочери Фараона“; онъ находилъ ихъ несправедливыми и свои „*pas d'action*“ съ ихъ безконечными варіаціями ставилъ до конца своей карьеры, съ неоскудѣвающимъ юношескимъ жаромъ, всегда въ духѣ старой французско-итальянской школы и съ неменьшимъ талантомъ, чѣмъ С. Леонъ.

Много сказывалось вкуса и художественнаго творчества во всѣхъ композиціяхъ М. Петина; фантазія его была неизсякаема. Не любилъ онъ пестройной бѣготни по сценѣ, потому всѣ его групповыя танцы были дѣйствительными „танцами“, а не гимнастическими фигурными упражненіями. При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что многіе изъ его групповыхъ танцевъ, хотя и выливались имъ въ

очень красивыя наружныя формы, но страдали перѣдко отсутствіемъ внутренняго настроенія, что въ значи-

тельной степени лишало ихъ опредѣленной художественной цѣнности.

Что же касается до



„ВРЕМЕНА ГОДА“,

бал. М. Петина.

(Рис. 118).

отдѣльныхъ, въ безчисленномъ количествѣ сочиненныхъ имъ танцевъ, то заслуга хореографа заключалась въ томъ, что онъ всегда старался придать осмысленность каждому движенію рукъ. Онъ

неоднократно повторялъ артистамъ: „танцовать ногами—это ничто, а умѣть распорядиться руками—это все въ искусствѣ, представляющемъ собою стройную движущуюся пластику“. (Рис. 118).

На „руки“, какъ на важнѣйшій въ хореографіи элементъ, М. Петина обращалъ особое вниманіе. Это можно судить по урокамъ, преподаваемымъ его женой, которая въ смыслѣ красивыхъ пластическихъ позъ достигала высокой степени совершенства. Положенію рукъ и виртуозности жеста М. Петина придавалъ крупнѣйшее значеніе не только при исполненіи танцевъ, но и во время мимическихъ сценъ. Въ этомъ отношеніи, М. Петина былъ



Изъ балета „Волшебныя пилюли“.

(Рис. 119).

строгимъ послѣдователемъ теоретическихъ завѣтовъ Новерра, умѣло прииспособленныхъ имъ на практикѣ къ его сценическимъ воплощеніямъ.

Въ конструкціи балетныхъ танцевъ и въ примѣненіи ихъ къ „сюжету“ М. Петипа былъ прямымъ преемникомъ своего предшественника балетмейстера Перро. Не всегда только случалось ему быть его удачнымъ подражателемъ. Причина неудачи заключалась въ томъ, что въ выборѣ сюжетовъ для своихъ хореографическихъ произведеній онъ не рѣдко заблуждался: нѣкоторые изъ его балетовъ страдали отсутствіемъ въ нихъ цѣльности и содержательности.

Это было особенно замѣтно въ тотъ періодъ времени, когда имъ были поставлены рядъ балетовъ-феерій съ микроскопическимъ содержаніемъ, взятымъ изъ дѣтскихъ сказокъ. Изъ нихъ нѣкоторые были достаточно живучи, исключительно только благодаря мелодичной музыкѣ, роскошной обстановкѣ и интересно сочиненнымъ отдѣльнымъ танцамъ-миніатюрамъ, не имѣвшимъ нѣрѣдко никакого отношенія къ сюжету.

При этомъ нельзя не выразить удивленія, что выбирая сюжеты изъ заграничныхъ сказокъ, М. Петипа ни разу не остановился на какой-нибудь фабулѣ изъ богатѣйшаго русскаго сказочнаго міра или же изъ русскаго эпоса. Нѣрѣдко дѣлали ему упрекъ въ его пренебреженіи къ русскимъ легендамъ и сказаніямъ. Наконецъ, М. Петипа рѣшился примѣнить формы своего творчества и къ русской жизни. Написанная по его просьбѣ программа на мотивъ „Иванъ Царевичъ и Василиса Премудрая“ была представлена директору театровъ Н. А. Всеволожекому. Въ присутствіи декораторовъ, машинистовъ, ба-

летмейстера и будущаго композитора музыки состоялось чтеніе краткой программы. Директоръ тутъ же одобрилъ ее и отдалъ въ распоряженіе балетмейстера рисунки русскихъ боярскихъ и др. костюмовъ, сдѣланныхъ имъ для костюмированнаго бала при дворѣ одного изъ русскихъ Великихъ Князей. Было рѣшено и подписано. Декораціи заказаны. М. Петипа обѣщалъ въ нѣсколько мѣсяцевъ, т. е. къ осени поставить этотъ балетъ. Обѣщанію не суждено было, однако, осуществиться. Въ среднѣхъ лѣтахъ композиторъ Дриго отказался писать музыку, сославшись на то, что онъ не знакомъ съ „русскими“ мотивами, потому и не берется за исполненіе непосильнаго для него труда. Конечно, можно было обратиться къ другому сочинителю музыки, но М. Петипа не настаивалъ, откровенно сознавая, что онъ даже радъ былъ этой неудачѣ. При этомъ онъ говорилъ, что, по его мнѣнію, послѣ „Конька Горбунка“ нельзя создать что либо новое въ „русской сферѣ“. Всѣ „трепаки“ и „русскія“ будто бы использованы С. Леономъ и пришлось бы поневолѣ повторяться. Основательность этихъ выводовъ оставляемъ, конечно, на совѣсти

балетмейстера, прослужившаго на русской сценѣ больше шестидесяти лѣтъ и ни разу не пробовавшаго развернуть свои творческія силы въ широкихъ рамкахъ русскаго сказочнаго міра.

Всѣ вообще балеты М. Петипа носили на себѣ отпечатокъ французскаго классицизма, который до конца дней своихъ балетмейстеръ проповѣдывалъ на русской сценѣ. Говорятъ, что главная заслуга М. Петипа заключается именно въ томъ, что онъ на Петроградской сценѣ крѣпко держалъ знамя классицизма. Утверждаютъ, что благодаря такому направленію русскій балетъ всталъ на высоту, до которой не достигалъ ни одинъ изъ европейскихъ балетовъ. Безспорно, это была большая заслуга, но она не прибавила ни одного лавра къ тому вѣнку, который былъ сплетенъ Мариусу Петипа его благодарными современниками.

Со времени постановки перваго своего балета, Мариусъ Петипа какъ будто застылъ. Онъ творилъ и много творилъ, но все созданное имъ оставалось въ старыхъ рамкахъ рутины. Ни одного новаго слова въ сторону развитія хореографіи М. Петипа не сказалъ; не было имъ сдѣлано ни одного красиваго жеста въ смыслѣ прогрессивнаго движенія искусства. Упорствуя въ поддержаніи традиціонныхъ формъ, М. Петипа не хотѣлъ ни видѣть, ни понимать той эволюціи, которая вмѣстѣ съ литературою совершалась во всѣхъ родахъ искусства.

Дѣятельность М. Петипа дѣлится на два періода, въ значительной степени различныхъ одинъ отъ другого. Къ первому относятся балеты, поставленные до 1888 года. Цѣлый рядъ произведеній за это время: „Дочь Фараона“, „Ливанская красавица“, „Царь Каидавлъ“, „Донъ-Кихотъ“, „Баядерка“, „Роксана“, „Зорайя“ и, наконецъ, „Весталка“ показываетъ, что этотъ хореографъ, будучи самъ хорошимъ мимистомъ, избиралъ для своего творчества сюжеты съ драматическимъ содержаніемъ, съ фабулой, въ которой имѣлись завязка, развитіе и послѣдовательно вытекавшая изъ него развязка. Такимъ образомъ, благодаря осмысленности дѣйствія и ряду мимическихъ, связанныхъ съ танцами дѣйствій, поддерживался въ публикѣ постоянный интересъ къ хореографическому зрѣлищу.

По своему достоинству, конечно, не всѣ балеты этого періода были равны; но всѣ они были проникнуты сознаніемъ, что пластическія формы хореографическаго творчества обязательно должны быть осмыслены и должны быть одухотворены внутреннимъ содержаніемъ.

Въ этотъ періодъ М. Петипа строго придерживался принциповъ, установленныхъ на балетной сценѣ его предметникомъ Перро, который въ свою очередь былъ весь проникнутъ проповѣдями реформатора Новерра. По конструкціи, балеты М. Петипа были совершенно одинаковы съ балетами Перро. Разница заключалась только въ томъ, что М. Петипа болѣе чѣмъ его предшественникъ удѣлялъ мѣсто групповымъ танцамъ, соединеннымъ съ красивыми массовыми движеніями кордебалета, въ которыхъ исполнители нерѣдко принимали позы, составляя группы, въ видѣ застывшихъ живыхъ картинъ. Въ компановкѣ пла-



Съ рисунка И. А. Всеволожскаго.

(Рис. 120).



„СОНЪ ВЪ ЛѢТНЮЮ НОЧЬ“.

балетъ М. Петипа.

Съ афиши рис. П. Ламбина.

(Рис. 121).

стическихъ группъ, М. Петипа всегда проявлялъ художественный вкусъ большого мастера. Каждая изъ группъ, по изяществу и картинности, такъ и просилась на полотно юного художника.

Вообще, въ произведеніяхъ перваго періода, М. Петипа стремился къ тому, чтобы вышнія ихъ формы шли по возможности всегда въ унисонъ съ внутреннимъ ихъ содержаніемъ. Къ сожалѣнію, только понятіе о „стилізаціи“ танца было балетмейстеру недоступно. Это можно

но объяснить неключительно тѣмъ, что эрудиція хоре-

графа стояла не на особенно высокомъ уровнѣ. А между тѣмъ, въ личныхъ съ нимъ бесѣдахъ онъ неоднократно смѣялся надъ прежними хореграфами, въ античныхъ бале-

тахъ которыхъ эллинскіе герои выступали въ кринолинахъ съ ленточками и т. п.

Также смѣялся онъ надъ хореграфами, заставлявшими грековъ плясать разные менуэты, а советѣмъ не „эллинскіе танцы“. Всѣ эти невязнущія съ правдою нелѣпицы сознавалъ М. Петипа, а между тѣмъ, самъ постоянно повторялъ ту же ошибку при постановкѣ египетскихъ, греческихъ, ассирійскихъ и др. балетовъ. Анахронизмами страдали всѣ его „историческія“ постановки.

Прослуживши на Петроградской сценѣ при цѣломъ рядѣ смѣнявшихся при немъ директоровъ театра, М. Петипа въ началѣ своей карьеры не пользовался особымъ ихъ расположеніемъ, благодаря всевластному инспектору репертуара М. Федорову, который очень недружелюбно относился къ французу-балетмейстеру. Вышнія, ничего общаго не имѣвшія съ искусствомъ, давленія постоянно ставили палки въ колеса дѣятельности хореграфа. Наконецъ, сошелъ со сцены Мафусаилъ театральнаго училища М. Федоровъ; съ нимъ вмѣстѣ прошло время неумѣреннаго фаворитизма. Въ управленіе театрами вступилъ И. А. Всеволожскій, и Маріусъ Петипа вздохнулъ свободно. Просвѣщенный директоръ сразу понялъ, что въ лицѣ М. Петипа дирекція имѣетъ замѣчательнаго художника. Онъ пошелъ навстрѣчу желаніямъ полюбившагося ему сразу хореграфа. Не встрѣчая больше препятствій къ развитію своей дѣятельности, М. Петипа имѣлъ возможность развернуть во всю ширину силу своего творчества. За время управленія И. А. Всеволожскаго, Маріусу Петипа удалось поставить только одинъ грандіозный съ драматическимъ содержаніемъ балетъ „Весталка“; затѣмъ, съ 1888 года и до конца своей карьеры, то есть во весь второй періодъ своей сценической дѣятельности, М. Петипа какъ будто отрѣшился

отъ прежняго своего направленія. Онъ сдѣлался мало разборчивъ въ выборѣ сюжетовъ и останавливался на совершенно безсодержательныхъ мотивахъ. Причина такого поворота заключается въ томъ, что въ теченіи послѣднихъ 20 лѣтъ М. Петина подпалъ подъ вліяніе П. А. Всеволожскаго и дѣйствовалъ по его указкѣ. Директоръ же, въ душѣ эстетикъ, ставилъ на задній планъ содержательность балета, и преслѣдовалъ исключительно одну только красоту и изящество внѣшнихъ формъ.

Въ этотъ періодъ сказалось особое тяготѣніе директора къ фееріямъ и балетамъ съ

сюжетами изъ дѣтскихъ сказокъ. Побывавши въ Парижѣ, директоръ соблазнился декораціями и постановкой патеатрѣ Шатле фееріи „Les pîlules du diable“ и рѣ-



шилъ перенести ее на сцену Мариинскаго театра. Особенно прельстилъ его хореографическій дивертиссементъ „Кружевное Царство“. Новый переводъ на русскій языкъ „Волшебныхъ пиллюль“ былъ порученъ поэту А. Н. Плещееву, цѣлый рядъ отдѣльныхъ сценъ былъ составленъ М. Петина, который въ этихъ постановкахъ показалъ въ полномъ блескѣ свой художественный вкусъ.

Особенно удачно было поставленное въ самомъ благородномъ стилѣ царство кружевъ, олицетворенное изящнымъ персоналомъ петроградскаго балета. Не менѣе удачны были „игры“, въ которыхъ фигурировала „цѣльная колода картъ“ и „домино“. (Рис. 119).

Все дѣлалось по указанію самого директора, который былъ особенно озабоченъ костюмами. Вообще въ составленіи рисунковъ для костюмовъ, особенно аллегорическихъ, директоръ принималъ постоянно дѣятельное участіе; онъ не только давалъ художникамъ-рисовальщикамъ совѣты и указанія на стиль эпохи и на значеніе символическихъ подробностей, но и самъ рисовалъ костюмы.

Сцены изъ б. „АРЛЕИНАДА“.

Сверху: Г-жа Павлова и Фокинъ; отдѣльно: Г-жа Бакерина; снизу: Г-жа Куличевская г. Ширяевъ.

(Рис. 122).



Изъ балета
„Комарго“.

(Рис. 123).



Къ Мариусу Петипа директоръ П. А. Всеволоженскій имѣлъ большое довѣріе и всегда любовно относился ко всѣмъ его предложеніямъ. (Рис. 120). Изъ прилагаемаго письма можно видѣть, что добрыя отношенія директора къ любимому имъ хореграфу были прочны. Кромѣ того, изъ преподанныхъ совѣтовъ относительно введенія въ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ зеленыхъ кузнечиковъ-музыкантовъ, видно, что директоръ входилъ въ мельчайшія подробности при постановкѣ балетовъ.

Дорогой г. Петипа!

Не знаю, сообщилъ ли вамъ г. Григорьевъ пришедшую мнѣ въ голову мысль, которая можетъ имѣть мѣсто въ „Снѣ въ лѣтнюю ночь“. Нужно будетъ включить пчелкомыхъ, и такъ какъ мы достаточно уже использовали бабочекъ, пчелъ и пр.—то я подумалъ пустить въ дѣло зеленыхъ кузнечиковъ.

Какой прелестный выходъ (entrée) для малолѣтнихъ дѣвочекъ и мальчиковъ изъ училища. Такъ какъ кузнечикъ, въ мірѣ пчелкомыхъ, слыветъ за музыканта, то вы могли бы мальчикамъ дать въ руки скрипки. Г. Минкусъ (композиторъ музыки) конечно воспользуется музыкальными мотивами изъ произведеній Мендельсона. Я подумалъ о „скерцо“ въ симфоніи еп la—она весела и очень подходила бы къ характеру кузнечика. Я просилъ г. Григорьева нарисовать для этого балета костюмъ кузнечика. Посмотрите—пріемлема ли моя идея. — Вообще недурно бы начать сезонъ блестятельно, тѣмъ болѣе, что Дворъ прибываетъ въ Петербургъ рано и вы сами знаете, насколько онъ лакомъ до новинокъ. Мы не можемъ больше угощать

публику Зорайей и Пахитой. Чего бы ни стоило, но намъ необходимо новое. Если мы дадимъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, то мы спасены. Сознаюсь, что это громадный трудъ—но я обращаюсь къ мужественному военачальнику, сдѣлавшему уже множество кампаній и командующему великолѣпною арміею.

Доброе рукопожатіе отъ вамъ вполне преданнаго П. Всеволоженскаго.

Къ постановкѣ „Сна въ лѣтнюю ночь“ М. Петипа отнесся съ особою любовью. (Рис. 121).

Время директорства П. А. Всеволоженскаго составило второй періодъ дѣятельности М. Петипа. Въ продолженіи послѣднихъ двадцати лѣтъ своей жизни М. Петипа не поставилъ ни одного балета, который далъ бы артистамъ благодарный матеріалъ для проявленія ихъ мимическаго дарованія. Его фантазія и поэтическое творчество вращались въ области дѣтскихъ сказокъ и балетныхъ „блестокъ“ съ наборомъ танцевъ классической складки. „Времена года“, „Арлекинада“ (рис. 122), „Испытаніе Дамиса“, „Ученики Дюпрэ“ были красивыми оживленными картинками, вставленными въ изящныя рамки. Ими восторгались какъ художественными произведеніями, но они не имѣли ничего общаго съ презанными, капитальными произведеніями, составившими славу балетмейстера.

Несмотря, однако, на уклоненіе отъ прежняго своего взгляда на смыслъ и назначеніе хореграфическаго произведенія, М. Петипа въ оба періода своей композиторской дѣятельности былъ вѣренъ унаслѣдованнымъ имъ традиціямъ старой классической школы. Но духъ времени все таки сказался и на немъ. Отрицая итальянскую виртуозность и совершенно не допуская ее въ постановкѣ такъ называемыхъ классическихъ танцевъ, М. Петипа, при наплывѣ въ Петроградъ иностранныхъ балеринъ, незаметно для самого себя сталъ дѣлать уступки. При сочиненіи разнообразныхъ сольныхъ вариаций онъ сталъ

измышлять и вводить такіе темпы, которые могли бы свободно служить украшеніемъ для техники итальянскихъ виртуозокъ. Такимъ образомъ, М. Петипа можетъ быть названъ блюстителемъ не однихъ каноновъ французской изящной школы, но и объединителемъ ея съ итальянскою виртуозностью, которую онъ только старался изъавить отъ рѣзкихъ, по желанію хореографа, угловатыхъ формъ и аробатическихъ излишествъ. Приводимые фотографическіе снимки показываютъ только одніѣ и тѣ же неизмѣнныя формы, которыхъ придерживался М. Петипа при постановкахъ своихъ „классическихъ“ танцевъ. (Рис. 123).

Удачна была роскошная постановка его одноактнаго балета „День и Ночь“, поставленнаго въ Москвѣ во время коронаціи Императора Александра III. Костюмы къ этому балету передѣлывались неоднократно постояннымъ при театрѣ художникомъ Шарлеманомъ (Рис. 124).

Все его, такъ называемые „pas d'action“, составлявшіе „гвоздь“ каждаго балета, какъ мы уже говорили, были построены по одному и тому же шаблону, установленному



французскими и итальянскими хореографами.

Въ дѣятельности М. Петипа особенно выдѣлялись вполне художественныя постановки разныхъ блестящихъ хореографическихъ жемчужинъ, приспособленныхъ имъ для придворныхъ спектаклей въ Эрмитажномъ театрѣ, на открытой сценѣ въ Петергофѣ и на парадныхъ, въ различныхъ случаяхъ, тор-

жественныхъ театральныхъ зрѣлищахъ.

Изящно была поставлена въ Московскомъ Большомъ театрѣ въ парадный коронаціонный спектакль (17 мая 1896 г.) „Жемчужина“. (Рис. 125 и 126).

То была дѣйствительно хореографическая „Жемчужина“ въ чудной оправѣ красивыхъ, строго выдержанныхъ классическихъ танцевъ. Въ этой прелестной одноактной „блесткѣ“ участвовали крупныя балетныя звѣзды: г-жи Леняни, Джурн, Рославлева, Кшесинская 2-я, Югансонъ и цѣлый рядъ солистокъ, специально для этого спектакля откомандированныхъ изъ Петрограда.

М. Петипа былъ крѣпкимъ устоемъ, на которомъ неизбежно охранялись хореографическіе за-



Къ балету „День и ночь“. Съ рисунка Шарлемана.

(Рис. 124).

лоны, введенные въ Петроградъ со временъ Дидло. Ни на шагъ не отступалъ онъ отъ созданной въ то время балетной архитектуры. Къ ней не добавилъ онъ ни одного новаго штриха, оставаясь художникомъ-рутинеромъ, не желавшимъ понять, что искусство не можетъ оставаться неподвижнымъ и топтаться на одномъ мѣстѣ. М. Петипа совершенно игнорировалъ народившіяся въ XX вѣкѣ новыя наслоенія, нашедшія себѣ яркое отраженіе въ музыкѣ, живописи и скульптурѣ, этихъ родныхъ сестрахъ хореографіи.

Новые толкователи импрессионизма, натурализма и всякаго рода „измовъ“ совершенно не задѣли Маріуса Петипа; они прошли мимо и своимъ новымъ вѣяніемъ не коснулись художника-хореографа, который не признавалъ ничего другого, кромѣ однажды усвоенныхъ имъ красотъ иѣмой поэзіи, облеченной въ форму классическихъ танцевъ.

Все, что было внѣ его понятій, считалось имъ хореографическимъ ингилизмомъ.

Такое упорство со стороны Маріуса Петипа имѣло ту добрую сторону, что подъ его руководствомъ и благодаря его требованіямъ, петроградскій балетъ неустанно продолжалъ „учиться“ и „учиться“. Лучшія балетныя силы понимали, что безъ знанія грамматики танцевъ, въ какую бы сторону ни отклонилось искусство, истинный въ немъ прогрессъ и принятіе имъ новыхъ формъ могутъ народиться не иначе, какъ при единственномъ условіи „грамотности“.

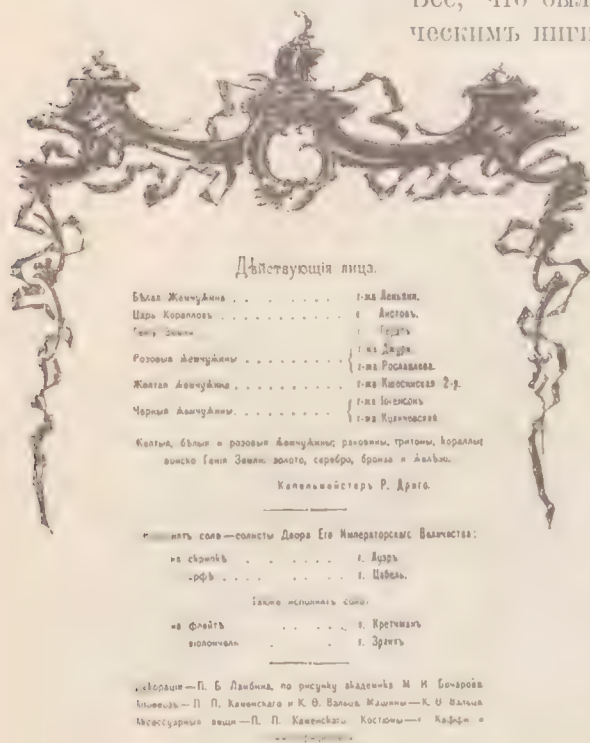
Только при полномъ ея усвоеніи даже всякіе на видъ искривленія и ненормальные изгибы и изломы, употребляемые исполнителями въ выразительныхъ танцахъ, могутъ казаться художественными. Только отъ вполнѣ „грамотнаго“ балетнаго персонала можно ожидать осуществленія и въ хореографіи тѣхъ реформъ, которыя уже затронуты были духомъ модернизма, пустившимъ глубоко корни въ другихъ родахъ искусства.

Такого взгляда придерживался М. Петипа: но тѣмъ не менѣе онъ стоялъ внѣ эволюціи художественныхъ формъ балета. Понятіе о „новыхъ“ настроеніяхъ и о пере-

живаніяхъ въ хореографіи было для него если и не чуждо, то запросы времени не коснулись его таланта, остававшагося въ однихъ и тѣхъ же формахъ, которыя имъ были усвоены съ ранняго дѣтства. И въ концѣ своей плодотворной дѣятельности онъ творилъ одинаково, какъ и полвѣка тому назадъ.

Правъ-ли былъ или нѣтъ Маріусъ Петипа, отстаивая застывшія при немъ формы балетнаго искусства—это конечно не замедлитъ показать будущее. Во всякомъ же случаѣ переломъ въ „русскомъ“ балетѣ совершился помимо воли и внѣ вліянія М. Петипа.

Самъ же хореографъ этотъ до конца своей жизни остался вѣренъ своимъ взглядамъ на искусство. Онъ тщательно оберегалъ петроградскій балетъ отъ всякихъ излишествъ, требуя отъ нѣсколькихъ поколѣній образовавшихся подъ его руководствомъ артистовъ правильности техническихъ пріемовъ, безъ которыхъ онъ не допускалъ возможности достигнуть красоты танцевъ.



Съ афиш.

(Рис. 125).

Преслѣдованіе исключительно одного изящества въ танцахъ рѣзко сказывалось на всѣхъ сочиненныхъ Мариусомъ Петина характерныхъ и національных танцахъ. Они не были грубою копіей съ сельскихъ плясокъ, исполняемыхъ народомъ въ грубой, необтесанной формѣ. Сохраняя „стиль“ народности, онъ старался придать ему изящныя линіи съ цѣлью „облагородить“ ихъ для исполненія при красивой обстановкѣ балетной сцены.

Такое „нѣжное“ и „опрятное“ отношеніе къ національнымъ танцамъ ставили въ укоръ хореографу. Говорили, что его испанскіе танцы (а онъ ихъ сочинилъ нѣсколько десятковъ, подъ разными названіями) совершенно не походили на рѣзкія, разнузданныя пляски жителей Испаніи.

Хореографъ же оставался глухъ къ этимъ замѣчаніямъ и какъ художникъ въ душѣ, и подъ знакомые ему мотивы болеро, мадриленъ и качучи, продолжалъ ставить народные танцы не такими, какими онъ ихъ видѣлъ лично подъ звучимъ небомъ заграничной страны, а такъ, какъ ему подсказывала его художественная натура. М. Петина всегда смягчалъ національные танцы, стараясь прикрыть ихъ рѣзкость лирическимъ вуалемъ.

Диссонансовъ и дисгармоній въ жестахъ М. Петина не допускалъ, потому все его характерные танцы были изящны и тонко отчеканены, съ примѣненіемъ къ нимъ тѣхъ чертаній, которыя характеризовали ихъ національности. По этому поводу онъ неоднократно повторялъ, что хореографія принадлежитъ къ разряду самыхъ изящныхъ искусствъ, потому все, что изъ народа и съ улицы переносится на балетную сцену, должно быть приспособлено къ формамъ вѣками выработанной хореографической грамматики.

Лебединою пѣснью М. Петина былъ балетъ „Волшебное зеркало“, поставленный во время кратковременнаго пребыванія директоромъ ки. Волконскаго, при которомъ началъ проникать въ театръ духъ отрицанія прежнихъ формъ. При немъ должно было совершиться не возрожденіе русскаго балета, какъ говорили нѣкоторые, а его перерожденіе; но задуманной реформы не суждено было осуществиться. Поставленный при немъ балетъ „Волшебное зеркало“ по фактурѣ своей и по танцамъ былъ строго „классическимъ“, созданнымъ М. Петина въ тѣхъ же тонахъ, какъ и прежнія его произведенія. Что же касается музыки, декораций и костюмовъ, то они предвѣщали начало возрожденія въ области хореографіи, „декадентчины“ въ полномъ смыслѣ этого слова.

Публика и печать громко осудили это новшество, въ которомъ балетмейстеръ былъ совершенно неповиненъ.

Въ восьмидесятыхъ годахъ, М. Петина дѣлалъ попытки поставить балетъ „Виноградная Лоза“, съ музыкой Антона Рубинштейна. Знаменитый композиторъ имѣлъ неоднократныя собесѣдованія съ хореографомъ; все, казалось, было налажено, но выше встрѣтились препятствія, которыя оказались непреодолимыми. Въ Берлинѣ это про-



Съ афиши.

(Рис. 126).



(Рис. 127).

М. Петипа вызывало негодование въ публикѣ. Оно было отмѣчено и въ печати. Вполнѣ справедливо заявляли, что балетъ „Дочь Фараона“ составляетъ достоинствѣ М. Петипа, потому всякое измѣненіе въ этомъ произведеніи, въ особенности безъ его согласія, было

*) Такъ какъ „Виноградная Лоза“ принадлежитъ вдохновенію всемірно-извѣстнаго русскаго композитора, то считаемъ небезинтереснымъ передать нѣкоторыя подробности о первомъ его представленіи въ Берлинѣ. Почти каждый номеръ вызывалъ горячіе аплодисменты. Прелестный вальсъ „виноградныхъ кистей“ былъ повторенъ по требованію публики. Сюжетъ заключается въ борьбѣ „виноградной лозы“ съ „филоксерой“. Царицу винограда (Дель-Эра) преслѣдуетъ „филоксера“ и перепуганный Бахусъ освобождаетъ свою любимицу отъ нашествія враговъ.

Берлинскія газеты заявили, что Дель-Эра танцевала какъ всегда, т. е. просто на просто божественно. Въ pas d'action она исполнила вариацию на цуантахъ, до того баснословную по трудности, что хочется сказать „геніально“. Въ заключеніе спектакля А. Рубинштейна вызывали чуть не дюжину разъ.

изведеніе было поставлено на королевской, оперной сценѣ и имѣло значительный успѣхъ, которому много способствовало участіе балерины Дель-Эры *).

Не долго кн. Волконскій пробылъ директоромъ и на его мѣсто былъ назначенъ г. Теляковскій, который, какъ видно изъ автобіографіи М. Петипа, отравилъ его жизни. Вѣтхіе дни маститаго хореографа были омрачены пренебрежительнымъ къ нему отношеніемъ лицъ, стоявшихъ во главѣ той сцены, славу которой создалъ М. Петипа. Превжнія заслуги были какъ будто сведены на нѣтъ. По приказанію директора, его балеты „Дочь Фараона“, „Донъ-Кихотъ“, безъ согласія автора, были перекроены на новый ладъ. У Фараона вмѣсто одной дочери оказалось пять дочерей и пр. и пр. Глубоко оскорбленный старикъ на склонѣ дней своихъ написалъ даже по этому поводу брошюру въ формѣ автобіографіи. Обидно было ему видѣть въ новой постановкѣ его собственныя произведенія, пользовавшіяся въ свое время несомнѣннымъ успѣхомъ. Съ горечью въ душѣ ветеранъ балетмейстеръ указывалъ директору на неслыханное обращеніе съ его твореніями. „Будто-бы свѣтъ клиномъ сошелся, повторялъ Маріусъ Петипа, будто нельзя найти новые сюжеты“. Такое безцеремонное отношеніе къ балетамъ

явнымъ нарушеніемъ „права собственности“. Въ данномъ случаѣ былъ нарушенъ даже основной принципъ вѣжливости и уваженія къ заслугамъ еще не умершаго автора.

Самолюбію артиста не было дано пощады. Его творенія появлялись то въ Москвѣ, то въ Петроградѣ, въ яко-бы стилизованныхъ толкованіяхъ московскаго балетмейстера Горскаго. Это небывалое явленіе въ области искусства составило темное пятно въ исторіи русскаго балета.

Что же касается автобіографіи М. Петина, то она была написана въ очень неспокойномъ тонѣ и появленіе ея не прибавило лавровъ къ хореографической дѣятельности маститаго балетмейстера. Особенно рѣзко и даже дерзко была сдѣлана оцѣнка директора г. Теляковского. Даже друзья М. Петина признавали эти выходки „безтактными“, но старикъ-хореографъ твердилъ одно: „слишкомъ наболѣло сердце при видѣ окружавшей мое имя интриги. Чаша переполнилась, и я обязанъ былъ сказать любившей меня публикѣ свой личный взглядъ на искусство, которое въ моемъ лицѣ было растоптано, благодаря покровительству хореографическому ингилизму, поощряемому мало свѣдущимъ въ искусствѣ директоромъ“.

М. Петина отпраздновалъ цѣлый рядъ юбилеевъ. Публика и артисты шумно и публично чествовали его черезъ каждыя пять лѣтъ послѣ 25 лѣтней его дѣятельности. Въ послѣдній юбилей праздновали его *шестидесятилѣтіе*; почетъ, рѣдко достигающійся здравствующимъ артистамъ. При чествованіи подносились масса подарковъ и адресовъ отъ разныхъ лицъ, отъ театралныхъ труппъ и отъ учреждений. Какъ образчикъ уваженія, которое питали къ юбиляру, приводимъ адресъ московскаго художника декоратора Вальца (рис. 127).

Мариусъ Петина скончался въ глубокой старости. Его могучую, артистическую натуру не могли сломить „повиновения“ XX вѣка. До гробовой доски, онъ остался вѣренъ установленнымъ имъ традиціямъ стараго „классицизма“ въ балетѣ.



БАЛЕТЫ, СОЧИНЕННЫЕ М. ПЕТИПА

И ПОСТАВЛЕННЫЕ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ.

1862. — „Голубая Георгина“.
 „Дочь Фараона“.
 1863. — „Парижскій рынокъ“.
 1866. — „Титанія“.
 — „Флорида“.
 1869. — „Путешествующая танцовщица“.
 „Донъ-Кихотъ“.
 1871. — „Трильби“.
 „Два звѣзды“.
 1872. — „Комарго“.
 1875. — „Бандиты“.
 1876. — „Приключенія Пелея“.
 — „Сонъ въ лѣтнюю ночь“.
 1877. — „Баядерка“.
 1878. — „Роксана“.
 — „Ариадна“.
 1879. — „Дочь ситговъ“.
 „Фризаъ“.
 „Млада“.
 1881. — „Зорайя“.
 1882. — „Сандрильона“.
 1883. — „Ночь и день“.
 „Пигмалионъ“.
 1886. — „Приказъ Короля“.
 „Шалости Амура“.
 1887. — „Гарлемскій тюльпанъ“.
 совмѣстно съ Л. Ивановымъ.
 1888. — „Весталка“.
 1889. — „Талисманъ“.
 „Капризы бабочки“.
 1890. — „Кузнечикъ музыкантъ“.
 „Сияющая красавица“.

1890. — „Ненюсфаръ“.
 1891. — „Калькабрино“.
 1896. — „Прелестная жемчужина“.
 „Привалъ кавалеріи“.
 „Пробужденіе Флоры“.
 — „Лебединое озеро“.
 1898. — „Раймонда“.
 1899. — „Четыре времени года“.
 „Хитрость любви“.
 — „Аркинада“.
 „Синяя борода“.
 1902. — „Ученицы Дюфре“.
 1903. — „Волшебное зеркало“.
 За его смертью, не поставлены „Король Сангъ“ и „Романъ Розы и бабочки“.

Кромѣ того, Мариусомъ Петипа были возобновлены съ вновь поставленными имъ танцами балеты, сочиненные другими хореографами: „Пери“, „Бабочка“, „Дѣва Дуная“, „Сильфида“, „Катарина“, „Пахита“, „Сатаниелла“, „Жизель“, „Наяда“, „Фаустъ“, „Маркизантка“, „Золотая Рыбка“, „Корсаръ“, „Конекъ Горбунокъ“, „Эсмеральда“, „Коппелія“, „Своейравная жена“ (Le diable à quatre), „Тщетная предосторожность“, „Фіаметта“, большой дивертисементъ въ „Волшебныхъ шпюляхъ“ и друг.





VIII.

МУЖСКОЙ ПЕРСОНАЛЪ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ.

1.

Русскіе танцовщики начала XIX вѣка.—Наплывъ иностранцевъ.—Шевалье и О. Пуаре. Дюпоръ.—Свойство его таланта.—Глушковскій. Антоненъ Огюсть и Эбергардтъ.—Дидло-сынъ и другіе.—Н. О. Гольцъ.—Характеристика его таланта. Лашукъ и Флери.—Гериню и его романъ.—Учители танцевъ Фредерикъ и Гюге. Датчанинъ Югансонъ.—Его манера танцевъ.—Гредню.—Перро.—С. Леонъ. М. Петипа.—Комикъ Эспиноза.—А. Бекефи и Чекетти.



ВЪ ПЕТРОГРАДСКОМЪ балетѣ, съ самаго начала его существованія, мужской персоналъ хотя и занималъ всегда видное мѣсто, но „русскимъ“ очень долго пришлось отвоевывать себѣ почетное положеніе на сценѣ.

Только при Аниѣ Іоанновнѣ были извѣстны своимъ талантомъ русскіе воспитанники театральнаго училища Тимошка Бубликовъ и Андрей Нестеровъ. О нихъ нами было уже сказано; затѣмъ, до половины XIX столѣтія первенствовали исключительно танцовщики иностранцы, приглашаемые на петроградскую сцену за очень солидное вознагражденіе. Русскіе же за это время оставались въ тѣни. Это объясняется отчасти тѣмъ, что съ начала XIX вѣка окончился вѣкъ Вестрисовъ, а съ ними вмѣстѣ на долго прекратилось первенство мужского персонала, на развитіе котораго повидимому не обращалось больше прежняго старанія.

Равнодушіе публики къ танцовщикамъ не ускользало конечно отъ вниманія артистовъ и главною задачею каждаго пріѣзжаго перваго танцовщика было стремленіе его занять поскорѣе мѣсто балетмейстера. Многіе изъ нихъ, приглашенные спеціально на роли первыхъ танцовщиковъ, дѣйствительно сдѣлались впоследствии балетмейстерами.

Изъ краткой лѣтописи русскаго балета, а также и изъ перечня произведеній, поставленныхъ въ Петроградѣ, не трудно усмотрѣть, что петроградскій балетъ съ первыхъ дней своей жизни держался исключительно на однихъ иностранныхъ балетмейстерахъ, послѣдовательно смѣнявшихъ одинъ другого.

Русскими силами ходу не давали, да ихъ и не пробовали на этомъ поприщѣ. Изъ которыхъ русскихъ посылали даже на казенный счетъ для усовершенствованія. Они возвращались съ лучшими познаніями въ технику танцевъ, но въ смыслѣ сочинительства и постановки балетовъ, русскіе артисты оказали хореографин мало услугъ.

Выдающимися изъ хореографовъ до конца XIX вѣка, какъ было уже нами говорено, были Гильфердингъ, Аикіолетти, Лепикъ, Дидло, Блашъ, Титюсъ, Перро, С. Леонъ и наконецъ М. Петипа, больше полстолѣтія главенствовавшій на петроградской сценѣ.

Тоже самое слѣдуетъ сказать и о первыхъ танцовщикахъ. Съ самаго основанія русскаго балета, на первыя роли приглашались исключительно одни иностранцы. Изъ нихъ въ концѣ XVIII вѣка пользовался особымъ успѣхомъ прекрасный классическій солистъ, любимый ученикъ Новерра—Лепикъ, поставившій нѣсколько значительныхъ балетовъ.

Въ концѣ XVIII вѣка были приглашены Шевалье и Огюстъ Пуаре. Оба очень посредственные танцовщики. Хотя они и вышли изъ французской школы, но танцы ихъ были неправильны. Держались они на петроградской сценѣ недолго и были уволены съ большими пенсіями. Иностранцамъ въ то время очень благоволили.

Во время царствованія Дидло, громаднѣйшимъ успѣхомъ въ Петроградѣ пользовался танцовщикъ французъ Дюпоръ. Онъ цѣнилъ свой талантъ настолько высоко, что получалъ доспектакльную плату по 3.800 франковъ за каждое представленіе. Впослѣдствіи съ нимъ былъ заключенъ контрактъ по 180 тысячъ франковъ въ годъ. Ни до него, ни послѣ него такого вознагражденія не получилъ ни одинъ изъ балетныхъ артистовъ.

Иностранцами дорожили, потому что русскій балетный персоналъ начала XIX вѣка былъ очень слабъ. Даже Государь Александръ I выражалъ свое неудовольствіе по поводу плохого исполненія танцевъ русскими артистами. Дирекція въ свою очередь также неоднократно указывала балетмейстерамъ, что кордебалетъ „танцуетъ съ крайнимъ нерадѣніемъ“.

Изъ такихъ „нерадивыхъ“ артистовъ, не заботившихся объ искусствѣ, а служившихъ только ради „куска насущнаго хлѣба“, конечно, не могъ сформироваться кадръ талантливыхъ артистовъ, способныхъ затмить славу пріѣзжихъ солистовъ-иностранцевъ.

Исключеніе составили въ началѣ XIX вѣка только два русскихъ артиста Вальберговъ (Лѣсогоровъ) и Глушковскій. О первомъ мы уже говорили. Что же касается Глушковскаго, то по своему таланту онъ былъ крупною величиною.

„Летучій Дюпоръ“ дебютировалъ (1808) въ дивертиссементѣ послѣ оперы „Севильскій Цирюльникъ“ и произвелъ восторгъ и удивленіе. Онъ былъ небольшого роста, хорошо сложенъ и „весьма былъ граціозенъ“. Талантъ его былъ „въ высшей степени превосходенъ“. О свойствѣ этого таланта мы уже говорили. Можемъ только добавить, что танцевалъ онъ такъ же правильно и отчетливо какъ хронометръ, отчетливо отбивающій каждую секунду. Лучшими балетами изъ обширнаго репертуара Дюпора были: „Зефиръ и Флора“, „Амуръ и Психея“ и произведеніе его собственнаго сочиненія „Любовь Венеры или мщеніе Марса“, въ 2 дѣйств. Тутъ авторъ особенно отличался, танцуя классическія „па“ съ красивою балериною Даниловой, съ которою у него завязался романъ, окончившійся печально для юной балерины-звѣздочки: она скончалась въ полномъ блескѣ своего таланта.

Одновременно съ Дюпоромъ выдвинулся русскій танцовщикъ Глушковскій. Его можно считать едва ли не единственнымъ талантливымъ русскимъ классическимъ

артистомъ. Онъ былъ любимцемъ Москвы, гдѣ достигнулъ званія балетмейстера, поставивши рядъ балетовъ, имѣвшихъ значительный успѣхъ. Учителемъ его былъ Дидло. Отъ него онъ заимствовалъ манеру постановки хореграфическихъ произведеній. Какъ исполнитель же танцевъ, Глушковскій въ совершенствѣ усвоилъ себѣ манеру Дюпора. Ему обязаны онъ своими изящными движеніями и блестящею техникою. Уступалъ онъ своему первообразу только въ легкости, которою не особенно наградила его природа. Взамѣнъ этого, Глушковскій обладалъ очень значительными мимическими способностями. Артистъ этотъ по своему образованію рѣзковидѣлся изъ среды своихъ балетныхъ товарищей. Онъ написалъ нѣсколько очень цѣнныхъ произведеній, имѣвшихъ непосредственное отношеніе къ положенію хореграфіи въ Россіи. Его статьи, касающіяся Дидло, а также и балета вообще, были помѣщены въ журналѣ „Пантеонъ“ за 1851 г. и служатъ хорошимъ матеріаломъ для характеристики балета его времени.

Послѣ Дюпора наплывъ иностранныхъ танцовщиковъ продолжался въ усиленномъ темпѣ. На успѣхъ имѣлъ онъ въ очень разнообразной роли въ балетѣ соч. Дидло съ оригинальнымъ названіемъ „Карлосъ и Розальба, или любовникъ, кукла и образецъ, шалость на шалости“, въ 3-хъ дѣйствіяхъ.

Въ это же время въ качествѣ пантомимныхъ танцовщиковъ подвизались иностранцы Огюстъ и Эбергардтъ; послѣдняго Дидло очень цѣнилъ, какъ прекраснаго исполнителя характерныхъ танцевъ.

Не дурнымъ классическимъ танцовщикомъ былъ еще французъ Кастильонъ, дебютировавшій въ балетѣ „Тщетная предосторожность“. Публика его любила, но пребываніе его въ Петроградѣ было кратковременно.

На второстепенныя роли, по указанію Дидло, приглашались также иностранцы—Дидло-сынъ, Дидье, Вапнистъ, Андре-Шмитъ. . . . Русскими какъ будто пренебрегали; но истинные таланты все таки пробивали себѣ дорогу. Къ ихъ числу прежде всего относится выпущенный изъ театрального училища въ 1822 году Н. О. Гольцъ. Бывши воспитанникомъ, онъ обратилъ на себя особое вниманіе Дидло. Всевластный на петроградской



(Въ роли „Фараона“).

Г. Гольцъ.

(Рис. 128).

роли классическихъ танцовщиковъ были приглашены Антоненъ, а затѣмъ Воланжъ. Оба они замѣтили, но не замѣнили Дюпора. У перваго изъ нихъ, Антонена, не доставало легкости своего предметника; въ смыслѣ виртуозности онъ стоялъ съ нимъ на одинаковой высотѣ. Особенный

(Въ роли Кл. Фролло бал. „Эсмеральда“).



сценѣ хореографъ началъ покровительствовать молодому Гольцу, поручая ему отвѣтственные роли. Обладая значительнымъ мимическимъ талантомъ, Н. О. Гольцъ быстро попалъ въ разрядъ первыхъ балетныхъ артистовъ. (Рис. 128).

Въ продолженіи почти шестидесяти-лѣтней службы своей (1822—1880), онъ создалъ роли въ 50 балетахъ, не переставая исполнять самые разнообразные характерные танцы. Благородная осанка этого артиста, умѣніе держаться на сценѣ и вѣжливое „пешествованіе“ его въ „царственныхъ“ роляхъ,—сильно способствовали успѣху Н. О. Гольца. Нѣкоторыя роли были какъ бы специально приспособлены для этого превосходнаго мимика. Кто разъ видѣлъ Н. Гольца въ роли „Фараона“, тотъ долго не могъ забыть величественной фигуры африканскаго деспота. Существуютъ драматическіе артисты, умѣющіе читать свои роли „съ чувствомъ, съ толкомъ, съ разстановкой“. Тоже можно сказать и про дарованіе Гольца. Выразительные жесты свои онъ всегда дѣлалъ съ чувствомъ, съ толкомъ и



ГОЛЬЦЪ.

(Рис. 129).

съ разстановкой; притомъ каждое движеніе его, обязательно и притомъ отчетливо подчеркнутое, начиналось и кончалось всегда въ тактъ музыки. Мастереми передавалъ онъ также внутреннія чувства и душевныя движенія. Блистательно исполнялъ онъ роль Синдика Клода Фролло въ балетѣ „Эсмеральда“. Игра его физіономіи въ объясненіи съ Эсмеральдой, а также и въ сценѣ ревности, въ балетѣ „Эсмеральда“ воспроизводилась Н. Гольцемъ высоко художественно. За одну эту роль, онъ можетъ быть поставленъ въ разрядъ первоклассныхъ мимистовъ.

Что же касается танцевъ, то Н. Гольцъ былъ „блѣднымъ классикомъ“. Въ характерныхъ же танцахъ онъ былъ безподобенъ. Особенно лихо танцевалъ онъ мазурку; въ его исполненіи этотъ польскій, національный танецъ былъ цѣльною, пренеполненною благородства, осмысленною поэмой. Точно также, даже и будучи на сценѣ, онъ танцевалъ „русскую“ съ такимъ увлеченіемъ, что глядя на его выразительные жесты, партнерши его (Радица, Мадасва и др.) невольно сами увлекались русскою пляскою; подъ звуки пѣсни „По улицѣ мостовой“ онъ сначала выливали по сценѣ, подергивали плечикомъ, то манили къ себѣ взглядомъ

и руками добра-молодца Гольца, то жестами отталкивали его, краснѣя выступая красною дѣвицею, закрывающею съ своимъ „милымъ“.

Русская въ исполненіи старика Н. Гольца всегда вызывала бурю восторговъ; но артистъ этотъ выступалъ въ этомъ танцѣ очень рѣдко, только въ исключительныхъ случаяхъ, по просьбѣ бенефициантокъ.

Какъ сочинитель танцевъ, Гольцъ оставилъ по себѣ незабвенную память постановкою польскихъ танцевъ въ оперѣ Глинки „Жизнь за Царя“. Его мазурку съ разнообразными польскими типами будутъ въ неизмѣнномъ видѣ исполнять до тѣхъ поръ, пока будетъ существовать гениальное лирическое произведеніе русскаго композитора.

Блистательно былъ отпразднованъ пятидесятилѣтній юбилей маститаго Н. О. Гольца. Послѣ этого торжества, онъ оставался на сценѣ еще 8 лѣтъ, и скончался въ 1880 году.

Переходя къ изложенію въ хронологическомъ порядкѣ участія первыхъ танцовщицъ на петроградской балетной сценѣ, оказывается, что вплоть до приглашенія балетмейстерами С. Леона и Мариуса Петина, продолжали первенствовать иностранцы. Нѣкоторые изъ нихъ, какъ напримѣръ Лашукъ, Флери, Гредлю, не долго украшали

петроградскую сцену. Прекрасный танцовщикъ Герино пробылъ только два года и затѣмъ, вѣдѣвше романъ его съ танцовщицей Пейсаръ, былъ переведенъ въ Москву, гдѣ его повысили въ званіе балетмейстера. И въ Бѣлокаменной дамы увлекались „граціознымъ“ красавцемъ Герино, который сдѣлался любимцемъ московскаго общества, „на расхватъ“ приглашавшаго его къ себѣ на домъ въ качествѣ учителя танцевъ. Маленьки хвастались тѣмъ, что ихъ дочки учатся балными танцамъ у Герино. Это служило какъ-бы гарантіей того, что ихъ дочки и на балахъ будутъ танцевать „граціозно“.

Хорошій мимикъ Фредерикъ и танцовщикъ французъ Гюге сдѣлались впоследствии учителями танцевъ въ театральномъ училищѣ и совершенно обосновались въ Петроградѣ. (Рис. 129).

Тоже самое относится и къ датчанину Йогансону, воспитаннику коненгагенской школы, ученику извѣстнаго балетмейстера Бурновиля. Прозванный „чухонцемъ“, Х. Йогансонъ совершенно обрусѣлъ, цѣлѣдши себѣ въ Петроградѣ вторую родину. Это былъ образецъ классическаго танцовщика безукоризненно-правильнаго стиля. Отличаясь нѣсколько преувеличенною выворотливостью ногъ, Йогансонъ, по словамъ преклонившихся передъ его техникою балетомановъ, танцевалъ какъ „маленькій богъ“. Виртуозность его никогда не переходила границъ изящнаго; его „développés“ при крайне легкомъ и безшумномъ отдѣленіи отъ земли удивляли лучшихъ танцовщиковъ своею плавностью и отчетливостью; то же самое качество проявлялось имъ въ безукоризненно исполняемыхъ пируэтахъ и антриса. Но при всѣхъ этихъ бесспорныхъ достоинствахъ, Йогансонъ танцевалъ какъ заведенная машина, онъ начиналъ свою варицію и кончалъ ее на точно опредѣленномъ мѣстѣ. При требованіи публикою повторенія, что случалось очень часто, артистъ-датчанинъ охотно становился въ позу и одинаково отчетливо, „точка въ точку“, повторялъ ту же варицію, безъ малѣйшаго уклоненія. Онъ какъ будто сдавалъ твердо заученный урокъ, не вдаваясь въ разсужденія относительно его смысла. Полная безжизненность и совершенно апатичное отношеніе къ своему искусству характеризовали этого артиста, бесспорно превосходно, „на зубокъ“ изучившаго грамматику танцевъ. Никто изъ публики не видалъ улыбки на устахъ Йогансона. Мимика его была ниже посредственной, почему ни одна изъ его ролей не осталась въ памяти у публики. (Рис. 130).



Йогансонъ.

(Рис. 130).

Не смотря на эти отрицательныя стороны, Х. Йогансонъ былъ общимъ любимцемъ петроградской публики, щедро награждавшей его послѣ каждаго танца, при чемъ всѣ его вариціи мало отличались одна отъ другой.

Въ началѣ пятидесятихъ годовъ продолжали свою службу иностранные танцовщики Лапукъ, Флерн, Фредерикъ. Послѣдній изъ нихъ былъ недурнымъ мимикомъ и затѣмъ перешелъ на должность преподавателя въ театральную школу. Развитіемъ таланта ему обязаны многія изъ русскихъ звѣздочекъ второй половины XIX столѣтія.

Довольно продолжительное время первымъ танцовщикомъ былъ Эмиль Гредлю. Его замѣнилъ приглашенный въ 1847 г. французъ танцовщикъ М. Петина. Пробывши на петроградской сценѣ болѣе шестидесяти лѣтъ, Маріусъ Петина за этотъ длинный періодъ времени представлялъ собою живую лѣтопись петроградской балетной сцены. Нами уже



Эспиноза.
(Рис. 131).

дана достаточно подробная характеристика этого выдающегося хореографа. Пока онъ пробивалъ себѣ дорогу для пріобрѣтенія ожидавшихъ его въ будущемъ лавровъ, видную роль занимали два француза Перро и С. Леонъ. Оба они были одновременно и балетмейстерами и исполнителями. Объ ихъ дѣятельности нами уже тоже достаточно сказано. Въ это время доброю репутаціею отличнаго преподавателя танцевъ въ театральномъ училищѣ считался г. Гюге. Всѣ звѣзды петроградскаго балета были его ученицами. Къ нему пріѣзжали многія артистки и изъ Москвы, для окончанія ихъ хореографическаго образованія.

Наконецъ, начиная со второй половины XIX вѣка наступило время, когда доступъ иностранцамъ на русскую сцену былъ почти прекращенъ. Говоримъ „почти“ потому, что послѣ нѣкоторыхъ промежутковъ были все-таки приглашены еще нѣсколько иностранцевъ разныхъ національностей. Кратковременное пребываніе въ Петроградѣ и Москвѣ имѣлъ полухарактерный, комическій танцовщикъ Эспиноза. (Рис. 131). Это былъ замѣчательный типъ, который и во снѣ и на яву бредилъ одними „антраша“ и „пирюэтами“, бывшими для него лучшею темою для разговора, какъ на сценѣ, такъ и дома. Уродливый собой,

съ рѣзко выдвинутымъ носомъ, невысокій Эспиноза былъ приглашенъ по просьбѣ М. Петина, признававшаго, что лучше Эспинозы никто не можетъ изобразить сатира. Эта роль и была ему поручена въ „pas de Diane“ въ балетѣ „Царь Кандавлъ“.

Эспиноза хотѣлъ поразить публику своими козлиными сатирическими прыжками и жестами и на генеральной репетиціи балета (въ Москвѣ) ожидалъ своего выхода, стоя за кулисами обернутый въ шубу. Наступилъ моментъ выхода: быстро сбросивъ съ себя верхнюю одежду, Эспиноза съ цѣвницей въ рукахъ выскочилъ на сцену въ сочиненномъ по собственному вдохновенію костюмѣ; сдѣлавши нѣсколько козлиныхъ прыжковъ, онъ предсталъ полуобнаженнымъ, обвитый одними только виноградными вѣтвями и гроздьями. Присутствовавшіе, не имѣвшіе еще въ то время понятія объ античныхъ одобряемыхъ въ XX вѣкѣ „дягилевскихъ“ репродукціяхъ, въ образѣ полуобнаженныхъ менадъ и фавновъ, ахнули отъ удивленія. Валерины стыдливо прикрывали руками глаза, не подозревая, что черезъ нѣсколько десятковъ лѣтъ онѣ будутъ считать „обнаженіе“ даже необходимымъ элементомъ хореографическаго искусства, требующаго переживаній въ той же самой формѣ, въ которой такъ смѣло дерзнулъ выступить маленький сатиръ Эспиноза. Среди публики этотъ „гротескъ“ пользовался значительнымъ успѣхомъ, но не долго оставался онъ въ Петроградѣ. Въ роляхъ „сатировъ“, его цѣнила парижская публика, потому ему казалось страннымъ, что онъ не былъ понятъ въ сѣверной столицѣ, въ „pas de Diane“, балета „Царь Кандавлъ“. Эспиноза мастерски подчеркивалъ „переживанія“ сладострастнаго сатира, преслѣдующаго Діану, увлекающуюся въ свою очередь Эндиміономъ. Ему бы слѣдовало родиться на полстолѣтія позднеѣ и онъ былъ бы незамѣнимымъ фавномъ въ Дягилевской труппѣ,



А. Бекефи.
(Рис. 132).

гдѣ особенно цѣнились всякіе „изломы“ и „искривленія“, въ проявленіи которыхъ Эспиноза былъ непредрасяемъ *).

Въ послѣднюю четверть XIX вѣка замѣтнымъ исполнителемъ характерныхъ танцевъ и талантливымъ комическимъ мимикомъ былъ А. Бекефи. (Рис. 132). Въ началѣ своей карьеры онъ танцевалъ на частныхъ сценахъ, а затѣмъ, въ теченіи 25 лѣтъ съ успѣхомъ подвизался на московской и петроградской сценахъ. Послѣ юбилейнаго, въ честь 25 лѣтъ его службы, бенефиса, контрактъ съ этимъ артистомъ возобновленъ не былъ и полный еще силъ талантливый А. Бекефи странствовалъ по Европѣ: танцевалъ и въ Парижѣ, и въ Монте-Карло, гдѣ его шумно принимали за исполняемые имъ венгерскіе танцы. Онъ былъ какъ будто рожденъ для близкаго ему по родинѣ и по духу, не столько страстнаго, сколько живого и быстрого „Чардаша“. Ноги А. Бекефи сверкали неуловимо при вывертахъ съ притоптываніемъ національнаго вен-

герскаго танца. А. Бекефи можно считать едва-ли не самымъ лихимъ изъ плясунцовъ венгерцевъ.

Заключившая лѣтописъ объ иностранцахъ-танцовщикахъ XIX вѣка, нельзя обойти молчаніемъ еще Геприко Чекетти, подвизавшагося въ самомъ концѣ вѣка.

Классическимъ танцовщикомъ онъ никогда не былъ, но „большой“, мало посвященной въ тайны хореографіи публикѣ онъ правился, потому что танцевалъ „вихрю подобно“, не обращая особенно тщательнаго вниманія на грамматику танцевъ. Италия-пецъ по рожденію, Чекетти былъ хорошимъ мимикомъ, особенно отличаясь въ чисто комическихъ роляхъ, исполняя иногда роли и комическихъ старухъ. Особою физіономіи онъ не имѣлъ, но каждой роли придавалъ соответствующій ей характеръ.

Какъ ни старался Г. Чекетти сдѣлаться балетмейстеромъ, чтобы поставить самостоятельный балетъ, по это ему не удалось. Въ качествѣ второго балетмейстера онъ помогалъ Маріусу Петипа при постановкѣ имъ новыхъ балетовъ. Къ концу его карьеры



Чекетти.
(Рис. 133).

*) Комикъ Эспиноза былъ влюбленъ въ свою красивую жену (кафе-канканную танцовщицу) одинаково какъ въ свои антрша. Стоило кому нибудь за товарищеской трапезой усомниться въ количества дѣлаемыхъ имъ антрша, и Эспиноза векакивалъ, какъ ужаленный, становился въ „позицію“ и въ обыкновенныхъ сапогахъ начиналъ послѣдовательно одинъ за другимъ „заносить антрша“. Маньякъ-танцовщикъ при этомъ громко возглашалъ: „entrechat six“... Послѣ минутной паузы „entrechat sept“ и наконецъ, окидывая компанію торжествующимъ взглядомъ, громко повторялъ: „entrechat neuf“...—И дѣйствительно, для него этотъ, почти невозможный, темпъ „занести на воздухъ ногу за погу“ девять разъ, дѣлался имъ безъ устали, какъ будто созданнымъ для его „сатирической фигурки“. Утверждали, что спутница его жизни вышла за него замужъ, влюбившись не столько въ самого Эспинозу, сколько въ его „антрша“, заносимыя въ костюмъ сатира.

ему было поручено преподаваніе танцевъ въ театральномъ училищѣ и подъ его руководствомъ получили хореографическое образованіе многія звѣзды XX вѣка. (Рис. 133).

Для выпускныхъ изъ училища будущихъ балеринъ Г. Чекетти ежегодно ставилъ на сценѣ Михайловскаго театра небольшіе балеты, въ которыхъ его ученицы какъ бы держали выпускной экзаменъ, для полученія аттестата зрѣлости. Для такихъ ученическихъ спектаклей имъ были поставлены балеты „Урокъ въ гостинницѣ“ (1898 г.), „Сонъ Фидія“ (1899 г.), „Обольщенный тѣни“ въ 2 д. (1900 г.).

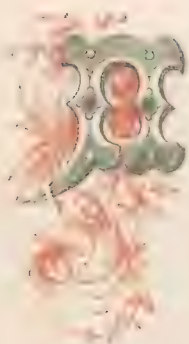
Конечно въ такихъ „миніатюрахъ“ негдѣ было развернуться таланту итальянца. А онъ могъ бы показать Петрограду много новаго, такъ какъ итальянцы вообще не стѣснялись въ замѣтваніяхъ, руководствуясь правиломъ „брать добро всюду, гдѣ бы оно ни попалось“. Г. Чекетти же артистъ „бывалый“, перевидаль во всѣхъ странахъ много новаго и интереснаго и, даже при отсутствіи личнаго таланта, могъ бы съ несомнѣннымъ успѣхомъ использовать для петроградскаго балета многое изъ видѣннаго имъ на иностранныхъ сценахъ.





2.

Левъ Ивановъ. Его балеты. „Гарлемскій тюльпанъ“. Правда о „Щелкунчикъ“. А. Богдановъ. Его бездарность и интриги.—Ф. Кнессинскій. Постановка „Крестьянской свадьбы“ и балета „Два вора“.—Комики Стуколкинъ, Троицкій и Нишо.—Второстепенные артисты.—П. Гердтъ. Изящество и классическія формы его таланта. Разнообразіе мимическаго таланта. Неувядаемость этого артиста. Гг. Легатъ и другіе.



ЕРЕХОДЯ къ характеристикѣ русскихъ артистовъ, окончившихъ воспитаніе въ петроградскомъ училищѣ, кромѣ упомянутыхъ нами, мы ограничимся перечисленіемъ только тѣхъ изъ нихъ, которые занимали перво-классное въ балетѣ мѣсто.

Со времени С. Леона и М. Петина, какъ мы уже говорили, на петроградской сценѣ формировался свой собственный контингентъ русскихъ танцовщиковъ, такъ что въ приглашеніи иностранцевъ классиковъ не было больше необходимости. Русскіе танцовщики-солисты, начиная со второй половины XIX вѣка, безспорно, превосходили своимъ талантомъ иноземцевъ, танцовавшихъ на другихъ европейскихъ сценахъ. Русскіе таланты обязаны были своимъ отчетливымъ образованіемъ, состоявшимъ при театральномъ училищѣ, даровитымъ учителямъ иностранцамъ, въ числѣ которыхъ особенно выделялись Гредлю, Петина-отецъ, Фредерикъ, Перро, Гюге, Маріусъ Петина и другіе.

Прекраснымъ танцовщикомъ выпуска 1852 года былъ Левъ Ивановъ. За его добродушіе сверстники называли его не иначе какъ „Левушка Ивановъ“. Послѣ удачнаго дебюта въ балетѣ „Тщетная предосторожность“, красивый и изящный по манерамъ Л. Ивановъ получилъ званіе „перваго танцовщика“ и исполнялъ роли „перваго любовника“ почти во всѣхъ балетахъ, которые ставились во время его артистической карьеры. Онъ замѣнилъ состоявшаго на томъ же „амплуа“ М. Петина; нѣкоторое время онъ былъ режиссеромъ въ балетѣ и наконецъ „произведенъ“ въ балетмейстеры. Въ этомъ званіи имъ поставлены для лѣтнихъ спектаклей въ Красносельскомъ театрѣ одноактные балеты: „Севильская красавица“ для Никитиной (1888), „Праздникъ лодочниковъ“ (1891 г.) и для

петроградской балетной сцены „Очарованный лѣсъ“, въ 1 д., для В. Никитиной (1887) и „Волшебная флейта“, въ 1 д., для г-жи



Балетмейстеръ Л. Ивановъ.
(Рис. 134).

Югансонъ (1893). Крупными произведеніями Л. Иванова были неудачный по сюжету балетъ въ 3 д. „Дочь Микадо“ и „Гарлемскій тюльпанъ“ въ 3 д., продержавшійся на репертуарѣ два сезона съ разными исполнительницами. Этимъ и ограничился хореографическій багажъ Л. Иванова, поставившаго кромѣ того еще значительное количество танцевъ въ разныхъ операхъ.

Какъ танцовщикъ, какъ мимикъ, Л. Ивановъ не выдавался особыми качествами: не выдвигаясь на первый планъ, онъ считался большою „полезностью“. Ни одной роли онъ не портилъ, но и ни одной изъ созданныхъ имъ ролей онъ не выдвинулъ на первый планъ. Всюду онъ былъ приличнымъ, элегантнымъ партнеромъ танцовщицъ, стараясь всегда держаться въ тѣни. (Рис. 134). Скромность была выдающимся качествомъ этого артиста, танцовавшаго всегда „прилично“, „корректно“, не прибѣгая къ виртуознымъ вывертамъ представителей итальянской школы.

Таковымъ былъ Л. Ивановъ и въ балетномъ творчествѣ. Когда давали новый балетъ этого хореографа, то все казалось „чино“, „гладко“, какъ и подобаетъ

доброму классическому произведенію. Вліяніе учителя Маріуса Петина сказывалось довольно ярко въ „сочиненіяхъ“ Л. Иванова и, глядя на его танцы, а также и на поставленные имъ мимическія сцены, публика какъ будто смотрѣла на что то давно ей знакомое. Можно было подумать, что все было сочинено не имъ, а его учителемъ, Маріусомъ Петина. Особого полета въ созданіяхъ Л. Иванова не было и повидимому за нимъ онъ не гонялся, потому что во всемъ, что имъ творилось, онъ не „мудрствуя лукаво“ оставался въ предѣлахъ традицій, издавна установившихся на петроградской балетной сценѣ, благодаря вліянію французовъ-хореографовъ, въ теченіи цѣлаго вѣка проводившихъ на сцену заповѣданные имъ принципы „чистаго“ искусства.

Л. Иванову приписывали постановку балета „Щелкунчикъ“ съ музыкой Чайковского. Это не вѣрно. Названный балетъ поставленъ Маріусомъ Петина. Только одно дѣйствіе поручено было Л. Иванову, который прекрасно справился съ этою задачею, поставивши нѣсколько граціозно-поэтическихъ кордебалетныхъ танцевъ въ этомъ балетѣ, очевидно предназначенномъ для увеселенія дѣтей, на масляничныхъ утреннихъ балетныхъ спектакляхъ.

Л. Ивановъ былъ очень близорукъ. Онъ сознавался, что этотъ недостатокъ много мѣшалъ ему на сценѣ, какъ „при поддержкѣ“ танцовщицъ во время ихъ рискованныхъ темповъ, такъ и при исполненіи мимическихъ сценъ. Въ замѣтъ этого органическаго недостатка, природа наградила его музыкальною памятью, которая сослужила ему добрую службу при сочиненіи классическихъ танцевъ *).

*) У Л. Иванова не было враговъ; его звали въ глаза и за глаза „Левушка“, а Богданова за глаза называли не иначе какъ „Алешка“ Богдановъ или просто „Алешка“, при чемъ каждый понималъ, о комъ шла рѣчь.

На сколько скромнѣе былъ на сценѣ М. Ивановъ, на столько же заносчивѣе съ своими товарищами былъ его сверстникъ по службѣ А. Богдановъ. Заслуги этого артиста были настолько ничтожны, что о немъ можно было бы и не упоминать; но А. Богдановъ представлялъ собою рѣдкій типъ человѣка, пробившаго себѣ дорогу и достигнувшаго даже званія балетмейстера не талантомъ, а умѣніемъ „подлаживаться“ къ всемоу въ его время начальнику репертуарной части П. С. Федорову. Балетная труппа не была расположена къ А. Богданову, занимавшему одно время мѣсто режиссера. (Рис. 135). Его избѣгали, опасаясь доносовъ начальству. Бездарность А. Богданова, какъ исполнителя классическихъ танцевъ, „была ключемъ“; но онъ самъ былъ очень высокаго о себѣ мнѣнія: особенно кичился онъ своимъ мимическимъ дарованіемъ. Изъ каждой поручаемой ему роли онъ старался творить что то особенное, подчеркивая свою „игру“ какими либо штрихами, оказывавшимися, однако, всегда неудачными: этому ничтожному танцовщику ничто не вытанцовывалось. Такъ, при возобновленіи балета Перро „Фаустъ“, А. Богданову была поручена роль „Мефистофеля“. Артистъ рѣшилъ сотворить „заново“ эту роль, которую такъ блистательно исполнялъ Перро. Онъ игралъ демона соблазителя, прихрамывая на лѣвую ногу, которая заплеталась за правую.



А. Н. Богдановъ.

(Рис. 135).

Когда ему говорили, что Гетевскій „Мефистофель“ не хромялъ, то А. Богдановъ отрицалъ это, утверждая: „Неправда! оправдывался онъ; вѣдь говорятъ же: хромой чортъ, хромой бѣсъ!“. Новшество новоявленного истолкователя Гете было печатью отмѣчено. Исполненіе А. Богдановымъ „Мефистофеля“

вызвало и въ публикѣ одинъ только насмѣшки. На сколько бездаренъ былъ А. Богдановъ, можно судить по отзыву Сѣрова, композитора оперы „Юдифь“. Въ письмѣ своемъ къ критику Званцеву, Сѣровъ описалъ свое личное впечатлѣніе послѣ перваго представленія „Юдифи“. Довольный большимъ успѣхомъ своего „дѣтища“, между прочимъ Сѣровъ съ прискорбіемъ заявилъ: „танцами только мнѣ крѣпко насолилъ А. Богдановъ“. Благодаря плохой постановкѣ „принужденъ былъ выбросить всѣ танцы четвертаго акта“.

Долго интриговалъ А. Богдановъ подпольнымъ образомъ противъ балетмейстера Маріуса Петина, мѣсто котораго онъ стремился занять. Но это ему однако не удалось



Ф. Кшесинскій.

(Рис. 136).



Т. Стуколкинъ.

(Рис. 137).

исполненіе было цѣльною гаммою переизвѣній, такъ что каждый его танецъ былъ всегда выразителенъ и осмысленъ.

Къ искусству Ф. Кшесинскій относился всегда очень серьезно и вдумчиво, потому, какъ далеко незаурядному мимисту, ему удавались все создаваемые имъ крайне разнообразныя типы въ балетахъ. Особенно типиченъ онъ былъ въ роли „Царя Нубійскаго“ въ балетъ „Дочь Фараона“.

Ф. Кшесинскій былъ также и удачнымъ балетмейстеромъ. Поставленные имъ и очевидно перенесенные изъ Варшавы балеты „Крестьянская свадьба“ и „Два вора“ выдержали множество представлений и пользовались большимъ успѣхомъ. Въ этомъ послѣднемъ балетѣ Ф. Кшесинскій прекрасно исполнялъ роль Роберта.

Въ наслѣдство искусству Ф. Кшесинскій оставилъ дочь, звѣзду первой величины, М. Кшесинскую, и даровитаго сына, такого же, какъ и его отецъ, блестящаго исполнителя польскихъ танцевъ.

Во второй половинѣ XIX вѣка петроградская балетная труппа была богата комическими талантами. Изъ нихъ наиболѣе выдающимися были Т. Стуколкинъ и Иишо. Первый изъ нихъ (род. въ 1829 г.), будучи еще воспитанникомъ театральнаго училища, предназначался къ выпуску на комическія роли въ

и бездарный во всѣхъ отношеніяхъ Богдановъ былъ переведенъ въ Москву, гдѣ ему также „ходу дано не было“. Онъ былъ женатъ на танцовщицѣ А. Прихуновой.

Въ 1853 году, на петроградскую сцену былъ переведенъ изъ Варшавы балетный артистъ Ф. Кшесинскій. (Рис. 136). Онъ былъ извѣстенъ, какъ талантливый исполнитель польскихъ танцевъ. Въ „мазуркѣ“ онъ не имѣлъ соперниковъ. Никто не могъ конкурировать съ лихимъ и „краснорѣчивымъ“ въ каждомъ движеніи Ф. Кшесинскимъ, когда онъ, покручивая длинный усъ и побрякивая шпорами, танцуя мазурку, разыгрывалъ цѣлую „любовную поему“ съ своею партнершею. Его удаля невольно переходила и къ одѣтой въ польскій костюмъ танцовщицѣ, которая воодушевлялась и въ свою очередь оживленной мимикой лица отвѣчала на заигрыванія неутомимаго танцора.

Онъ былъ также прекраснымъ исполнителемъ и другихъ характерныхъ національных танцевъ: въ нихъ сказывалась особая экспрессія, которую артистъ умѣлъ придавать каждому своему движенію. Его

исполненіе было цѣльною гаммою переизвѣній, такъ что каждый его танецъ былъ всегда выразителенъ и осмысленъ.



Г. Троицкій.

(Рис. 138).



Волковъ.

(Рис. 139).

драматической сцены. Въ тотъ періодъ, когда на сценѣ Александринскаго театра были въ модѣ сатирическіе куплеты, Т. Стуколкинъ выдумалъ конкурировать съ неподражаемымъ въ этой сферѣ артистомъ Монаховымъ. Хотя публика относилась добро-душно къ опытамъ балетнаго комика, но при выступленіяхъ танцовщика особаго восторга не выражала. Привѣтствовала же его, какъ своего любимца по балету. „Непонятый“ Т. Стуколкинъ, повидимому, вскорѣ самъ разочаровался въ своихъ выступленіяхъ въ качествѣ „куплетнаго пѣвца“ и покинулъ этотъ новый родъ дѣятельности, не измѣняя больше хореографическому искусству. (Рис. 137).

До пятидесятилѣтняго юбилея онъ не дожилъ одного года. Онъ умеръ отъ разрыва сердца въ 1894 году. Смерть постигла его въ уборной Маринскаго театра, во время представленія балета „Конечія“.

Авторъ балета „Конекъ Горбунокъ“, С. Леонъ, предназначилъ роль „Иванушки-дурачка“ Т. Стуколкину, но внезапная болѣзнь помѣшала этому артисту создать эту типичную роль. Ее передали пребывавшему въ неизвѣстности незамѣтному артисту Тронцкому (Рис. 138), который благодаря счастливой для него случайности приобрѣлъ въ Петроградѣ популяр-

драматическую труппу, но судьба распорядилась иначе. Въ 1848 году онъ былъ вынужденъ въ балетную труппу на классическія роли. На этомъ амбула онъ и пробылъ до конца дней своихъ. Т. Стуколкинъ обладалъ неподдѣльнымъ природнымъ комизмомъ; лучшими его ролями были роли неуклюжаго, слабоумнаго жениха въ балетѣ „Тщетная предосторожность“, слуги въ „Дочери Фараона“ и Донъ-Кихота.

Т. Стуколкинъ часто позволялъ себѣ „отсебятицу“, для потѣхи зрителей, прибѣгая къ шаржу, вызывавшему смѣхъ въ театрѣ. Благосклонная публика любила Стуколкина, а потому всегда охотно извиняла его „уклоненія“. Т. Стуколкинъ давалъ уроки салонныхъ танцевъ во многихъ учебныхъ заведеніяхъ, а также въ аристократическихъ семействахъ; самъ-же онъ былъ очень слабымъ танцовщикомъ на сценѣ. Впрочемъ онъ не стремился приобрести себѣ славу въ качествѣ танцора и при постановкѣ новыхъ балетовъ избѣгалъ участія въ танцахъ, оставаясь комическимъ мимистомъ. Обладая значительнымъ самолюбіемъ, всю свою жизнь онъ стремился выдвинуть себя, какъ артиста



П. А. Гердъ.

(Рис. 140).

ность. Роль была сама по себѣ очень выигрышной, но типа придурковатого героя русской сказки г. Троицкому не удалось создать. Творчество его ограничивалось только во витѣнныхъ, дѣланныхъ проявленіяхъ комизма. Внутренняго же духа этой роли онъ совершенно не поиялъ. За отсутствіемъ у этого артиста природной комической жилки,

духовная сторона этой роли окончательно пропала. Фигурою своею Троицкій также не подходилъ, и въ этомъ отношеніи эта роль нашла себѣ значительно лучшаго истолкователя въ лицѣ московскаго артиста Гельцера, прекрасно создавашаго роль дѣтки наивнаго дурачка „себѣ на умѣ“.

Какъ танцоръ, г. Троицкій тоже не выдѣлялся изъ общаго уровня заурядныхъ корифеевъ. Онъ танцовать характерныя танцы, держась на сценѣ, точно проглотилъ налку; мало сгибался, упругости же въ движеніяхъ—никакой. Не смотря на такія отрицательныя качества, артистъ этотъ, благодаря колоссальному успѣху „Конька Горбунка“, попалъ въ разрядъ первоклассныхъ артистовъ.

Значительно болѣе талантливымъ комикомъ былъ воспитанникъ театральнаго училища В. Нино. Скромный по природѣ, артистъ этотъ никогда не старался выдвинуться, но всегда добросовѣстно относился къ поручаемымъ ему ролямъ. Особенно удачно и не безъ яркаго драматизма передавалъ онъ роль Квазимодо въ балетѣ „Эсмеральда“. Типиченъ онъ былъ въ роляхъ „жидовъ“ (Корсаръ и др.).

Изъ второстепенныхъ артистовъ выдѣлялись г. Волковъ (рис. 139), г. Легать, П. Карсавинъ.

Лучшимъ украшеніемъ балетнаго мужскаго персонала за весь

XIX вѣкъ былъ П. Гердтъ. (Рис. 140). Онъ

блистательно началъ свою карьеру въ 1865 году и до сихъ поръ (1916) съ одинаковымъ, какъ и въ молодые годы, успѣхомъ участвуетъ въ каждомъ балетномъ спектаклѣ. Природа наградила П. Гердта изящною фигурою и благородною осанкою. Хореографическое образованіе онъ получилъ подъ руководствомъ Петипа отца, Мариуса Петипа сына и Югансона. Отъ нихъ онъ усвоилъ изящныя манеры благородной, французской школы. Это былъ въ полномъ смыслѣ слова идеальнѣйшій, образцовый классическій танцовщикъ.



П. А. Гердтъ.

(Рис. 141).

Публика наслаждалась, любуясь красиво и легко исполняемыми вариациями этого безукоризненного классиканца. Каждая поза, каждый жестъ художника П. Гердта просились подъ рѣзецъ скульптора. Въ его исполненіи самые виртуозные, безконечные пируэты казались настолько правильными, легкими, что не могли вызывать упрека въ томъ, что артистъ этотъ, своею доведенною до совершенства техникою, злоупотреблялъ въ ущербъ красотѣ линий. У П. Гердта всѣ движенія были строго согласованы съ установленными правилами классической хореографіи. Въ его творчествѣ—„работы“ никогда не было замѣтно и всѣ исполняемые имъ темны были всегда отчетливы.

Балерины постоянно просили, чтобы ихъ партнерами въ „pas de deux“ и въ „pas d'action“ былъ „вѣчно юный“ П. Гердтъ. Каждая изъ нихъ танцевала съ П. Гердтомъ увѣренно и не опасалась, что постѣ исполненныхъ ею двойныхъ туровъ на пуантахъ ее своевременно и незамѣтно красиво поддержитъ этотъ всегда изящный артистъ. Точно также съ удивительною ловкостью поддерживалъ онъ танцовщицу и во всякихъ, рискованныхъ „положеніяхъ“,



Г. Г. Кикштъ.

(Рис. 142).

когда при малѣйшей не ловкости или оплошности кавалера она легко могла бы расшибиться. Мы отмѣчаемъ это достоинство П. Гердта потому, что къ концу вѣка, балерины-итальянки на петроградской сценѣ злоупотребляли виртуозными фокусами бросались издали на руки кавалеру, опрокидывали непомѣрно голову, вертѣлись держаась за плечи ка-



Легать 1.

(Рис. 143).

валера и прибѣгали къ чисто акробатическимъ приѣмамъ. П. Гердту, поневолѣ, приходилось подчиняться такимъ новшествамъ. Это дѣлалось имъ еще съ меньшею охотою, когда къ вывертамъ балаганнаго характера стали прибѣгать и русскія балерины, очевидно бравшія примѣръ съ итальянкою, гнавшися за минутнымъ успѣхомъ.

Какъ мимическій артистъ, П. Гердтъ долженъ быть причисленъ къ разряду первоклассныхъ. Каждую роль онъ обдумывалъ до малѣйшихъ подробностей. Обладая красивою, представительною наружностью, П. Гердтъ за все время служенія искусству не имѣлъ соперниковъ на роляхъ „jeune premier“. (Рис. 141). Затѣмъ, онъ перешелъ на роли благородныхъ отцевъ и въ этомъ амплуа сказались прежняя свѣжесть яркой талантливой натуры.

Скромный по природѣ, П. Гердтъ всегда стоялъ въ всякихъ партіяхъ; былъ общимъ любимцемъ какъ



Легать 2.

(Рис. 144).



Шаржъ—братья Легать.
(Изъ альб. Н. Легать).
(Рис. 145).

соблазну новыхъ вѣяній, незамѣтною, иногда не совѣмъ чистою струею колебавшихъ вѣками установленныя традиціи. Рутинеромъ однако онъ не былъ; признавалъ необходимость прогресса въ искусствѣ, но въ то же время не былъ поклонникомъ излишествъ, незамѣтно проникавшихъ въ хореографію, благородныя формы которой старались совершенно видоизмѣнить въ угоду декадентству, охватившему не только одну живую пластинку, но и все другія отрасли искусства.

Со второй половины XIX вѣка, все классическіе танцовщики петроградской сцены были исключительно русскіе воспитанники театральнаго училища. Ихъ было много, но ни одинъ изъ нихъ не могъ сравняться съ П. Гердтомъ. Изъ нихъ выдѣлялся Г. Какшть. (Рис. 142). Въ началѣ своей карьеры онъ подавалъ большія надежды сдѣлаться хорошимъ классическимъ артистомъ; но затѣмъ, въ погонѣ за виртуозностью, онъ началъ танцевать въ жанрѣ „гротескъ“. Пренебрегая хореографическою грамотностью, Г. Какшть дѣлалъ все въ корысломъ двойные туры на воздухъ и такимъ образомъ исполненіе его не рѣдко близко граничило съ акробатизмомъ. Не смотря на такое направленіе, артистъ этотъ правилъя массѣ. На многихъ заграничныхъ сце-

публики, такъ и среди своихъ товарищей, относившихся къ нему съ большимъ уваженіемъ. Къ числу заслугъ П. Гердта должна быть отнесена его дѣятельность какъ преподавателя въ театральномъ училищѣ. Подъ его руководствомъ сформировался цѣлый рядъ классическихъ танцовщиковъ. Для школьныхъ спектаклей П. Гердтомъ были поставлены одноактные балеты „Мнимыя Дріады“ (1899 г.), „Искра любви“ (1900 г.). Это были хореографическія блестики, имѣвшія значеніе „конкурсовыхъ“ темъ для воспитанницъ. Перечислять лучшія роли, созданныя П. Гердтомъ, излишне. Въ теченіе полулѣтка не было поставлено ни одного балета, въ которомъ бы не участвовалъ этотъ и въ настоящее (1915 г.) время неуважаемый артистъ. Творчество его было до крайности разнообразно. Въ каждомъ своемъ созданіи П. Гердтъ вносилъ характерныя черты, присущія новой роли. Какъ танцовщикъ и какъ вдумчивый мимикъ, П. Гердтъ былъ крупною художественною величиною; всю свою артистическую карьеру онъ оставался вѣрнымъ хранителемъ заветовъ изящной французской школы и ни разу не поддавался



Г-нъ Анковъ.
(Рис. 146).

пахъ, особенно въ Монте-Карло, онъ срывалъ значительную долю рукоплесканій.

Изъ другихъ артистовъ этого времени достойны еще упоминанія гг. братья Легать, Лукьяновъ, Ширяевъ — прекрасный исполнитель характерныхъ танцевъ, особенно оживленныхъ „присяжныхъ“ русскихъ и славянскихъ танцевъ. Изъ нихъ на первыхъ роляхъ долгое время оставались Легать старшій (Рис. 143) и братъ его, который скончался въ полномъ разцвѣтѣ своихъ силъ. (Рис. 144). Г. Легать старшій не прекратилъ еще (1916 г.) своей сценической дѣятельности. Онъ считается хорошимъ классическимъ танцовщикомъ и умѣлымъ преподавателемъ танцевъ. Былъ произведенъ въ чинъ балетмейстера, но на этомъ поприщѣ славы себѣ не составилъ. Онъ отлично рисовалъ акварелью каррикатуры. (Рис. 145). Имъ очень талантливо составленъ альбомъ шаржей на современныхъ ему балетныхъ артистовъ. Во главѣ этихъ шаржей и былъ изображенъ каррикатуристъ балетмейстеръ съ своимъ братомъ Сергѣемъ.



Г-нъ Марсель.

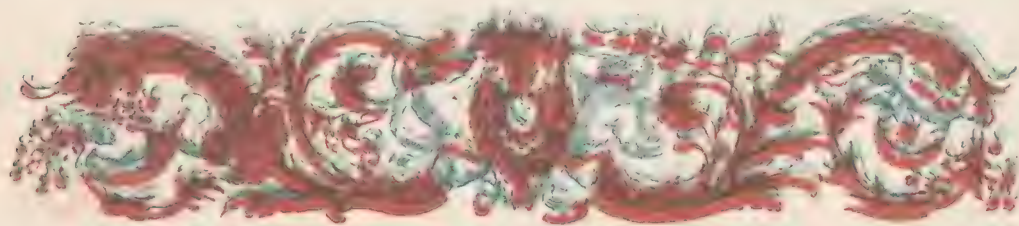
(Рис. 147).

Въ числѣ труппы находился еще артистъ г. Анстовъ, который не умѣлъ танцевать, но переведенъ былъ въ балетную труппу въ качествѣ режиссера и мимическаго артиста. Выступленія его въ роляхъ „Донъ-Кихота“ и другихъ были довольно удачны. (Рис. 146).

Изъ всѣхъ режиссеровъ балетной труппы въ Петроградѣ въ XIX вѣкѣ наиболѣе продолжительное время прослужилъ г. Марсель. (Рис. 147). Онъ извѣстенъ былъ не столько способностями, какъ режиссеръ, сколько своимъ покладливымъ характеромъ, благодаря которому артисты только въ очень рѣдкихъ случаяхъ подвергались штрафамъ за неисполненіе своихъ обязанностей.

Объ артистахъ новой формации гг. Фокинѣ, Нижинскомъ, Большѣ и другихъ скажемъ въ главѣ о „новомъ“ настроеніи, проникнувшемъ въ русскій балетъ въ XX вѣкѣ.

Заключивая лѣтопись XIX вѣка, для нагляднаго представленія положенія петроградскаго балета въ эту эпоху, прилагаемъ: 1) списокъ артистовъ состоявшихъ въ Петроградскомъ балетѣ въ концѣ XIX вѣка: 2) фотографическіе снимки и 3) балетный репертуаръ (сезона 1899—1900 года) конца вѣка. Изъ него можно усмотрѣть, что онъ состоялъ исключительно изъ произведеній чисто „классическихъ“ и что отсутствіе съ конца вѣка новыя настроенія въ хореографіи не коснулись еще петроградскаго балета.



ПЕТРОГРАДСКАЯ БАЛЕТНАЯ ТРУППА.

(1899—1900 г.).

Первый балетмейстеръ

М. Петина съ 1847 г.

Второй балетмейстеръ

Л. Ивановъ съ 1850 г.

Главный режиссеръ

Н. Анстовъ съ 1874 г.

Артистки:

М. Анстова—1881 г.
Е. Александрова 1-я—1890 г.
А. Александрова 2-я—1892 г.
А. Антонова—1881 г.
Л. Андрианова—1899 г.
С. Астафьева—1895 г.
Н. Бакеркина—1886 г.
М. Бастманъ—1893 г.
О. Берестовская—1899 г.
Л. Борхардтъ—1894 г.
А. Бурцова—1885 г.
Е. Бурмистрова—1899 г.
О. Бѣликова—1880 г.
С. Бѣлинская—1899 г.
А. Ваганова—1897 г.
А. Васильева—1893 г.
Е. Вертинская—1899 г.
Л. Всеволодская—1880 г.
О. Галка—1898 г.
А. Головкина—1890 г.
М. Голубева 1-я—1891 г.
А. Голубева 2-я—1893 г.
Е. Гончарова—1896 г.
А. Гордова—1898 г.
В. Горская—1891 г.
Е. Горячева—1894 г.
Е. Григорьева—1881 г.
Г. Гримальди—(на 6 педѣль съ 1899 г.).
Н. Групилюкъ—1898 г.
А. Дорина—1890 г.
К. Дюжикова—1896 г.
М. Егорова 1-я—1878 г.
М. Егорова 2-я—1882 г.
Е. Ефимова—1885 г.
О. Ильина 1-я—1880 г.
Е. Ильина 2-я—1892 г.
Е. Ильина 3-я—1894 г.
А. Исаева 1-я—1882 г.
Т. Исаева 2-я—1894 г.

Т. Касаткина—1890 г.
О. Киль—1889 г.
О. Климашевская 1-я—1880 г.
А. Климашевская 2-я—1882 г.
М. Конецкая—1893 г.
А. Кузьмина—1894 г.
К. Куличевская—1877 г.
А. Куницкая—1889 г.
Е. Кускова—1887 г.
А. Кустереръ—1888 г.
Ю. Кшесинская 1-я—1882 г.
М. Кшесинская 2-я—1890 г.
А. Левинсонъ 1-я—1887 г.
О. Левинсонъ 2-я—1889 г.
Т. Левина—1893 г.
Е. Легать—1889 г.
П. Лепяни (ангажиров. въ 1893 г.).
О. Леонова 1-я—1893 г.
А. Леонова 2-я—1896 г.
Н. Липъ—1888 г.
Л. Лобанова—1891 г.
Т. Локтионова—1899 г.
Е. Макарова—1899 г.
М. Маслова—1894 г.
О. Матвѣева 1-я—1880 г.
Н. Матвѣева 2-я—1891 г.
В. Матяткина—1897 г.
Е. Махотина—1895 г.
А. Медвѣева—1881 г.
А. Михайлова—1888 г.
В. Мосолова—1893 г.
А. Натарева—1886 г.
П. Николаева—1880 г.
В. Николаидисъ—1896 г.
М. Ниманъ—1892 г.
Е. Облакова—1881 г.
Е. Обухова—1892 г.
М. Оголейтъ 3-я—1876 г.
М. Олѣгина—1886 г.
Е. Офицерова—1894 г.
В. Павлова 1-я—1889 г.
А. Павлова 2-я—1899 г.
О. Пахомова—1893 г.
М. Петерсъ—1882 г.
М. Петина—1875 г.
Н. Петина 2-я—1892 г.
А. Петина 3-я—1899 г.
Л. Петропавловская—1899 г.
М. Пишо—1887 г.
М. Пороховникова—1898 г.
Н. Постоленко—1890 г.

О. Пресображенская—1899 г.
А. Прибелецкая—1897 г.
Л. Радина—1888 г.
Е. Рахманова—1894 г.
О. Рихартова—1900 г.
А. Рошъ—1889 г.
Л. Рубцова—1889 г.
В. Рыхлякова 1-я—1890 г.
Н. Рыхлякова 2-я—1892 г.
С. Рѣпина—1897 г.
Е. Рябова—1886 г.
Е. Савельева—1880 г.
В. Савицкая—1880 г.
Ю. Садовская—1886 г.
Е. Сазонова—1895 г.
А. Свирская—1881 г.
П. Семенова 1-я—1881 г.
А. Семенова 2-я—1888 г.
А. Симонова—1898 г.
Н. Ситникова—1887 г.
М. Скорсюкъ—1890 г.
А. Сланцева—1886 г.
Л. Солениникова—1882 г.
А. Старостина—1880 г.
Е. Степанова 1-я—1885 г.
Е. Степанова 2-я—1885 г.
М. Степанова 3-я—1890 г.
Л. Степанова 4-я—1898 г.
Ю. Съдова—1898 г.
М. Татарникова—1885 г.
Л. Темирева—1896 г.
В. Трефилова—1895 г.
А. Уранова—1890 г.
А. Фонарева—1894 г.
В. Фроккъ—1896 г.
В. Хомякова—1888 г.
П. Цалисонъ—1892 г.
Л. Цѣлихова—1880 г.
Ж. Чекетти (анг. съ 1887 г.).
О. Чернецкая—1898 г.
Т. Чернявская—1890 г.
О. Чумакова—1894 г.
О. Шебергъ—1885 г.
М. Шлихтина—1893 г.
В. Щедрова—1885 г.
А. Эрлеръ 1-я—1891 г.
М. Эрлеръ 2-я—1893 г.
А. Яковлева 1-я—1887 г.
А. Яковлева 2-я—1894 г.
М. Федорова 1-я—1885 г.
Л. Федорова 2-я—1885 г.

Всего 142 артистки.

МУЖСКОЙ ПЕРСОНАЛЪ СОСТОЯЛЪ ИЗЪ 87 БАЛЕТНЫХЪ АРТИСТОВЪ.

Въ ихъ числѣ между прочимъ значились:

Г. Н. Анстовъ—1874 г.
Воронковы 1-й и 2-й.
П. Гердтъ—1860 г.
А. Горскій—1889 г.
Кшесинскій 2-й—1853 г.
Кякштъ—1891 г.

Н. Легать 1-й—1888 г.
Н. Легать 2-й—1895 г.
С. Легать 3-й—1894 г.
С. Лукьяновъ—1875 г.
Облаковы 1-й и 2-й.
М. Обуховъ—1898 г.

В. Стуколкинъ—1899 г.
М. Фокинъ—1898 г.
Чекетти—1887 г.
А. Ширяевъ—1885 г.



ПЕТРОГРАДСКАЯ БАЛЕТНАЯ ТРУППА
1899-1900 г.

1) Лиц; 2) Аистова; 3) Вертинская; 4) Сланцева; 5) А. Яковлева; 6) Кузьмина; 7) Савельева; 8) Тимоли Леонова; 9) Кускова; 10) Степанова 4-я;
11) Е. А. Облакова; 12) Натарова I-я; 13) Алексеева; 14) Головкина; 15) Семенова; 16) Кустерер; 17) Кшесинская I-я; 18) Леонова I-я;
19) Оголейт III-я; 20) Павлова I-я; 21) Павлова II-я; 22) Манарова; 23) Обухова 24) Васильева; 25) Конечная; 26) Чумакова; 27) Дорина;
28) М. И. Татаринова; 29) Николандис; 30) Бакеркина; 31) Николаева; 32) Махотина; 33) А. П. Уранова.

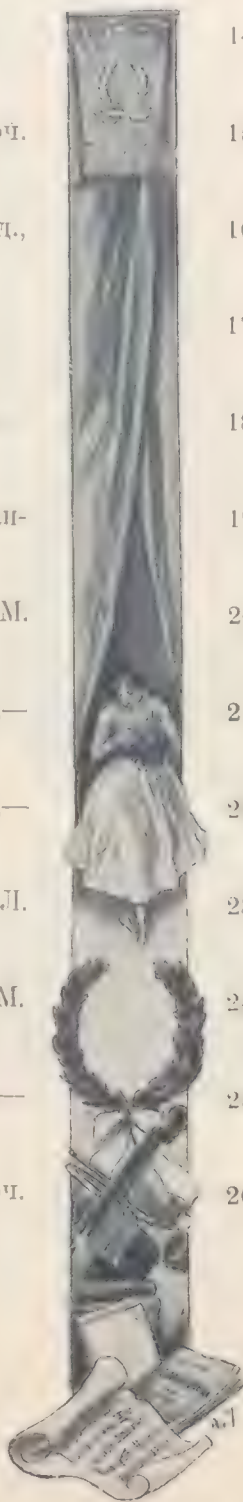
(Рис. 148).

БАЛЕТНЫЙ РЕПЕРТУАРЪ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ.

(1899—1900 г.).

ВЪ СЕЗОНѢ 1899—1900 г. НА СЦЕНѢ МАРШЕНСКАГО ТЕАТРА ДАВАЛИ
26 БАЛЕТОВЪ.

1. „Арлекинада“, соч. М. Петина,
2 раза.
2. „Дицисъ и Галатея“, 1 д., соч.
Лангаммера,—3 раза.
3. „Волшебная флейта“, въ 1 д.,
пост. Л. Ивановымъ,—1 разъ.
4. „Времена года“, 1 д., М. Петина,
1 разъ.
5. „Грациелла“, 1 д., соч. С. Леона,
3 раза.
6. „Дочь Микадо“, 1 д., соч. Лан-
гаммера,—4 раза.
7. „Дочь Фараона“, 4 д., соч. М.
Петина,—4 раза.
8. „Жемчужина“, 1 д., М. Петина,—
5 разъ.
9. „Жизель“, 2 д., соч. Коралли,—
5 разъ.
10. „Золушка“, 2 д., М. Петина и Л.
Иванова,—1 разъ.
11. „Испытаніе Дамиса“, 1 д., М.
Петина,—3 раза.
12. „Капризы бабочки“, М. Петина,—
5 разъ.
13. „Конекъ Горбунокъ“, 4 д., соч.
С. Леона,—5 разъ.
14. „Коннелия“, 3 д., соч. С. Леона,
4 раза.
15. „Корсаръ“, 4 д., соч. Мазилъе,
4 раза.
16. „Лебединое озеро“, 3 д., пост.
М. Петина,—4 раза.
17. „Маркобомба“, соч. Жана Петина,
1 д.,—9 разъ.
18. „Очарованный лѣсъ“, 1 д., соч.
Л. Иванова,—3 раза.
19. „Пахита“, 3 д., соч. Мазилъе,—
1 разъ.
20. „Привалъ Кавалеріи“, соч. М.
Петина,—3 раза.
21. „Пробужденіе Флоры“, 1 д., соч.
М. Петина,—3 раза.
22. „Раймонда“, 3 д., соч. М. Пе-
тина,—3 раза.
23. „Спящая красавица“, 3 д., соч.
М. Петина,—4 раза.
24. „Тщетная предосторожность“,
3 д., соч. Доберваля,—2 раза.
25. „Щелкунчикъ“, 2 д., соч. М. Пе-
тина,—3 раза.
26. „Эсмеральда“, 4 д., соч. Перро,
7 разъ.





XX

ВѢКЪ.



IX.

XX ВѢКЪ.

1.



Виртуозность иностранокъ. — Ихъ вліяніе на русскій балетъ. — Новые взгляды на хореографію. — Появленіе Дунканъ и босоножекъ. — Послѣдователи ея школы. — Фокинъ. — Московскій балетмейстеръ Горскій. — Безплодная борьба М. Петипа съ новыми вліяніями. — Новый вѣкъ и новое теченіе въ хореографіи.

АРСТВО итальянокъ на петроградской сценѣ продолжалось до конца XIX вѣка. Начало было положено Виржиніей Цукки и окончаніе его послѣдовало съ отъѣздомъ лучшей изъ всѣхъ виртуозокъ Пьеринны Ленъяни.

Всѣ итальянскія артистки стремились къ единственной цѣли къ выработкѣ исключительно однихъ техническихъ пріемовъ танца.

Поставивъ на замѣчательную высоту виртуозность, итальянки не рѣдко доходили до крайностей, низводя танцы до уровня акробатическихъ, цирковыхъ вывертовъ или же чисто гимнастическихъ упражненій, не имѣвшихъ ничего общаго съ задачами хореографіи.

На это неоднократно указывали стоявшіе на стражѣ благородныхъ идеаловъ искусства театральные критики, полагавшіе, что въ одномъ только танцѣ, какъ результатъ упорнаго труда, не заключается еще понятіе о красотахъ одухотворенной движущейся пластики. Русскихъ балеринъ предостерегали, чтобы онѣ не соблазнялись минутнымъ успѣхомъ при исполненіи мыщурныхъ „съ ногъ сшибательныхъ“ темповъ; совѣтовали имъ не увлекаться итальянскою виртуозностью. Миланскихъ генеральшъ отъ тройного пируэта и отъ „фуэте 30-й степени“ называли хореографическими „нигилистками“, танцовщицами, не признававшими художественныхъ законовъ прежней хореографической школы, обра-

павшей вниманіе исключительно на техническое совершенство танца. Что же касается изыщной пластики съ ея правильными, художественными линіями, вызываемыми требованиями чистой эстетики, то о ней совершенно забывали.

На русскихъ балеринахъ, танцовавшихъ въ первый періодъ появленія итальянокъ, вліяніе этихъ послѣднихъ отразилось въ незначительной степени. Итальянкамъ удивлялись, но подражали имъ въ очень ограниченныхъ размѣрахъ; это продолжалось однако не долго; ремесленная виртуозность постепенно проникала въ плоть и кровь и русскихъ балеринъ. Въ погонѣ за дешевымъ, минутнымъ сценическимъ успѣхомъ, русскія артистки начали усердно работать въ танцевальномъ классѣ. Труды нѣкоторыхъ изъ нихъ не были безплодны. Танцовщицы достигали такой техники, которой позавидовали бы даже и прославившія себя итальянки.

Въ это же время, то есть въ началѣ XX вѣка, въ область хореографіи незамѣтно подкрадывалось другое теченіе совершенно противоположнаго порядка. Появилась босоножка Дунканъ, стремившаяся возродить примитивные танцы древней Эллады. Она создала свою школу, сущность которой составлялъ „символизмъ“, требовавшій особой выразительности и внутренняго содержанія каждаго танца.

Во взглядахъ на значеніе и на смыслъ хореографіи совершался крупный переломъ. И на петроградскомъ балетѣ отразились также принципы народившейся босоножки, постройкою своею рѣзко отличавшейся отъ ветхозавѣтной архитектуры „классической“ хореографіи.

Быстро появились послѣдовательницы прикрытой одною только бѣлою рубашкою нео-гречанки Дунканъ. Создался новый стиль, въ основу котораго были положены позы и фигуры, взятые съ живописи на античныхъ вазахъ. Сначала смѣялись надъ босоножками и надъ ихъ „переживаніями“ въ „рубашечныхъ“ танцахъ. Затѣмъ, внимательно приглядѣвшись къ новымъ формамъ, онѣ начали правиться многогранностью исканій, при полной свободѣ движеній. Пришлось считаться съ новымъ самостоятельнымъ, не скованнымъ традиціями явленіемъ въ танцевальномъ искусствѣ.

Новизной особенно прельстились молодые русскіе танцовщики, которые стали во главѣ проповѣдниковъ нео-греческой школы. Ознакомившись съ античною, вазовою живописью и съ изображеніями эллинскихъ фигуръ въ танцевальныхъ позахъ, эти хореографы стали отрицать необходимость „стального носка“ и не признавали движеній на вытянутыхъ „пуантахъ“. Эти отрицанія въ корень подрывали основы французской „классики“. Сектанты-дунканисты утверждали, что единственно художественно-естественнымъ можетъ быть только танецъ на полу-носкѣ, а никакъ не на искусственно вытянутыхъ пальцахъ ногъ.

Къ такому новшеству русскія строго-классическія балерины не могли отнестись сочувственно. Имъ представлялось невозможнымъ, чтобы пируэты и разныя двойные туры совершались иначе, какъ на острыхъ „пуантахъ“. Такимъ „прѣснымъ“ неополненіемъ, по ихъ мнѣнію, нарушалась бы общая гармонія классически стройныхъ линій всего корпуса.

Между тѣмъ, „дунканизмъ“ постепенно пускалъ ростки и заставлялъ подумать не объ однихъ только недостаткахъ вышней итальянской техники, но и о внутренней содержательности танца.

Нѣкоторая часть петроградской, періодической печати, увлеченная новыми вѣяніями, старалась пропагандировать „модернизмъ“, разъясняя его значеніе и утверждая, что въ „дунканизмѣ“ слышится „трепетъ живой, человѣческой души“. Подобныя указанія оказали значительное вліяніе и на нѣкоторую часть балетнаго персонала. Въ средѣ труппы произошелъ „расколъ“. Явнымъ не могъ онъ быть, потому что на стражѣ твердо стоялъ строгій блюститель ветхозавѣтныхъ принциповъ, неуважаемый балетмейстеръ Маріусъ Петина. Втайнѣ же, раскольники вербовали въ свой лагерь неофитовъ и въ короткое

время образовали довольно прочный кадръ приверженцевъ вновь народившейся школы „модернистовъ“ съ ихъ „стилизированными переживаниями“. Чутко отнеслась къ происходящей эволюціи и нѣкоторая часть женскаго персонала. Охотно примыкали къ новой школѣ артистки не особенно сильныя въ „классическихкихъ танцахъ“. Имъ это было на руку, потому что нео-гречанкамъ не было надобности въ тѣхъ усиленныхъ ежедневныхъ упражненіяхъ, безъ которыхъ немислимо выступленіе на сцену „классической“ танцовщицы. Въ новой же атмосферѣ, прохожденіе трудной и скучной танцевальной школьной премудрости было не обязательно, потому довольно искренно проявлялось сочувствіе къ отрицателямъ „вытянутого носа“. Требовались упражненія совсѣмъ другого порядка. Нужно было умѣніе ловко изгибаться на подобіе змѣи или же способность придавать корпусу неправильныя ломаныя линіи, при которыхъ на первомъ планѣ стояла бы „выразительность“, соединенная съ вновь введеннымъ въ хореографическій обиходъ понятіемъ о „переживанияхъ“.

Пропаганда „босо-пластики“ дѣлала свое дѣло и наконецъ „культъ модернизма“ широкою волною охватилъ все европейскія сцены. Первый примѣръ былъ поданъ русскимъ балетомъ. Не легкую задачу проведенія новыхъ взглядовъ на хореографію приняла на себя значительная часть петроградскаго балетнаго персонала. Нашелся предприимчивый импрессарио. Подъ его руководствомъ была собрана армія служителейницъ Терпсихоры, слѣпо подчинившихся указкѣ приставленныхъ къ нимъ русскихъ балетмейстеровъ новаго пошиба. Во главѣ ихъ стоялъ фанатикъ „полупоска“, молодой танцовщикъ М. Фокинъ. Убѣжденный „нео-грекъ“ создалъ цѣлый рядъ новыхъ постановокъ, не имѣвшихъ ничего общаго съ прежними балетами.

Съ изряднымъ багажемъ хореографическихъ новинокъ, построенныхъ на новый ладъ и „стилизированныхъ“ въ духѣ новой школы, русская труппа объѣхала всю Европу, заручившись предварительно громаднымъ успѣхомъ въ Парижѣ.

Сказанное босоножкой новое слово въ искусствѣ нашло себѣ благодарную почву въ странствующемъ „русскомъ балетѣ“. Онъ широко пользовался древне-эллиническую хореографію, при чемъ на первый планъ были выдвинуты главные элементы, составлявшіе цѣнность античныхъ танцевъ, пластику и ритмъ.

Въ то же время духъ сектантства сказался не въ однихъ только „фокинскихъ постановкахъ“. Въ Москвѣ заставилъ говорить о себѣ молодой балетмейстеръ—г. Горскій. И онъ рѣшился сказать новое слово въ хореографіи. Взгляды этого хореографа на искусство лучше всего характеризуются его собственными словами. Когда спросили г. Горскаго, каковы должны быть костюмы (танцовщицы), онъ отвѣтилъ, что „она должна быть или вовсе обнажена или совсѣмъ закутана“. Такимъ образомъ однимъ взмахомъ меча были отсѣчены все принципы установленнаго вѣками классическаго танца. Горскій и доказалъ это, не стѣснившись перекроить на собственный ладъ балетъ Мариуса Петипа „Донъ Кихотъ“.

Постановка г. Горскимъ „Донъ Кихота“ показала, что хореографъ этотъ былъ „реалистомъ“ въ полномъ смыслѣ этого слова. Онъ заботился о картинности постановки и о возможно большемъ сходствѣ ея съ дѣйствительною жизнью. И дѣйствительно, его „Донъ Кихотъ“ можно назвать рядомъ „повторяющихся“ бытовыхъ картинокъ Испаніи, а не тѣмъ „классическимъ“ зрѣлищемъ, къ которому публика была приучена прежними балетмейстерами-классиками.

Достигнувшій преклоннаго возраста Мариусъ Петипа скорбѣлъ душою при видѣ видѣрившагося, по его словамъ, „разврата“ въ искусство, формы котораго были имъ усвоены съ дѣтства. Онъ открыто сталъ во враждебныя отношенія къ театальной дирекціи, оказывавшей явное покровительство духу отрицанія, дерзко видѣрившемуся во все отрасли искусствъ, прикосновенныхъ къ театральнымъ зрѣлищамъ. Свергались съ пьедестала боги, которымъ поклонялись въ теченіи нѣсколькихъ столѣтій, и на ихъ мѣсто воздвигались новые, далеко еще не извѣданные кумиры.

Престарѣлый Мариусъ Петипа не могъ относиться хладнокровно ко всѣмъ новшествамъ, особенно когда они касались передѣлки лучшихъ, имъ созданныхъ и взлетѣвшихъ балетовъ, какъ „Дочь Фараона“ и „Донъ Кихоть“. Эти произведенія маститаго хореографа, десятки лѣтъ пользовавшіяся колоссальнымъ успѣхомъ, по порученію дирекціи, были совершенно перекроены и „стилизованы“. Увидавши, что личные протесты противъ искаженія его произведеній не производили никакого дѣйствія, старикъ балетмейстеръ отдѣльною брошюрою издалъ свои „Мемуары“, въ которыхъ, не стѣняясь формою изложенія, тяжело обрушивался на директора театровъ, по указкѣ котораго были исправлены его хореографическія созданія.

Безсильны были, однако, всѣ протесты. Время брало свое и въ области хореографіи незамѣтно совершался переворотъ. Народилось новое поколѣніе хореографовъ, стремившихся откинуть глубоко засѣвшія „условныя“ формы танцевъ, безъ которыхъ, по мнѣнію старозавѣтныхъ балетмейстеровъ, будто бы въ балетѣ не было спасенія.

Одновременно съ этимъ, обширная семья артистовъ и артистокъ проникалась принципами „дунканизма“, то есть обязательностью „одухотворенія“ танцевъ. Даже артистки, прежде рѣзко порицавшія „босоножекъ“, старались придавать смыслъ каждому жесту и движенію въ строго классическихъ танцахъ. Такой незыблемый столпъ классицизма, какъ О. Преображенская, во время уроковъ повторяла своимъ ученицамъ: . . не такъ! не такъ! . . у тебя, душечка, въ плечѣ нѣтъ души! . . еще разъ. . . Эти безхитростныя слова служили лучшимъ показателемъ, на сколько прочно подкрадывался духъ новой школы, требовавшей проникновенности и осмысленности въ каждомъ движеніи и въ каждой позѣ.

При такихъ условіяхъ начался въ Петроградѣ новый XX вѣкъ, вѣкъ, въ которомъ прокладывала себѣ дорогу новая школа, отрицавшая прежніе устои хореографіи.

Болѣе подробной исторіи зарожденія и развитія новой школы будутъ посвящены отдѣльныя главы.





2.

Конецъ Итальянскаго періода.—Главенство русскихъ балеринъ.—М. Кшесинская 2.—Ея репертуаръ.— Характеристика ея таланта.— О. Преображенская.— Свойство ея дарованія.—Разнообразіе ея репертуара.

КЪ КОНЦУ XIX вѣка, одновременно съ итальянскими виртуозками, начали свою карьеру цѣлый рядъ русскихъ балеринъ, которыя въ послѣдствіи не только замѣнили итальянокъ, но даже и затмили ихъ своею техникою.

Захвативши послѣдніе годы минувшаго столѣтія, онѣ перешли въ настоящій вѣкъ, сохранивши и традиціи стоявшаго незыблемо классическаго балета. До нѣкоторыхъ изъ этихъ артистокъ не коснулись новшества, навѣянные появленіемъ школы „босопожекъ“. Онѣ строго держали въ Петроградѣ знамя классицизма и не отступали отъ завѣщанныхъ имъ формъ, которыхъ неуклонно держался стоявшій въ теченіи полувѣка во главѣ петроградскаго балета, хореографъ Маріусъ Петипа.

Главнѣйшими изъ цикла артистокъ, проявившихъ свой талантъ въ концѣ XIX вѣка и дошедшихъ въ послѣдствіи до званія балеринъ, были: Кшесинская 2-я, Преображенская, Трефилова, Съдова, Павлова 2-я, Егорова, Ваганова, Карсавина. Къ числу звѣздъ первой величины должны быть причислены и московскія гастролерши: Гейтенъ, Рославлева, Гельцеръ.

Съ такими выдающимися талантами русскому балету не было больше надобности прибѣгать къ помощи иностранныхъ балеринъ. Каждая изъ названныхъ артистокъ съ честью могла выдержать сравненіе съ самыми выдающимися иностранными хореографическими знаменитостями. Русскій балетный персоналъ первенствовалъ среди всѣхъ европейскихъ балетныхъ труппъ.

Хотя карьера нѣкоторыхъ изъ перечисленныхъ нами артистокъ до сихъ поръ еще не закончена, но характеръ ихъ таланта настолько обрисовался, что для полноты нашей лѣтописи считаемъ возможнымъ дать краткія свѣдѣнія объ этихъ прима-балеринахъ.

Кшесинская 2-я и Преображенская одновременно начали свою карьеру. Многолѣтняя дѣятельность М. Кшесинской была длиннымъ рядомъ сценическихъ триумфовъ.

Много труда было потрачено М. Кшесинской для того, чтобы достигнуть той популярности, которою она пользовалась въ продолженіи четверти вѣка.

Репертуаръ этой артистки былъ громадный. Любимыми ея балетами были „Эмеральда“, „Спящая красавица“, „Дочь Фараона“. Изъ вновь поставленныхъ для нея балетовъ, нельзя отмѣтить ни одного, въ которомъ г-жа Кшесинская не оставила бы по себѣ, какъ говорятъ рецензенты, „неизгладимую“ память. Лучшею же ея ролью была роль „Эмеральды“. Мимика ея въ этомъ произведеніи была выше всякой похвалы. Сама создательница этой роли Ф. Эльслеръ признала бы Кшесинскую опасною для себя соперницей, особенно въ выразительномъ „pas d'action“ на балу. Тутъ, во всю ширь развертывался блестящій мимическій талантъ артистки. Она дѣйствительно могла заставить плакать чувствительныхъ зрителей. (Рис. 149). Въ другихъ роляхъ (Тицетная предосторожность, Пахита) у М. Кшесинской всегда сказывался драматическій подъемъ, при чемъ реализмъ мимическихъ сценъ облекался всегда въ художественную форму.



М. Кшесинская.

Въ роли „Эмеральды“.

(Рис. 149).

Кромѣ своихъ мимическихъ способностей, М. Кшесинская блистала виртуозной техникой итальянской школы, твердыми цуантами, большой силой и выдержкой. Не обладая отъ природы достаточной элевацией, она обратила особое вниманіе на развитіе „виртуозности—terre à terre“. Въ этомъ отношеніи, для нея не существовало тайнъ классической техники; тутъ она по праву могла гордиться своимъ талантомъ и завоевала себѣ видное мѣсто, съумѣвши примѣнить къ своимъ выдающимся способностямъ „новѣйшія“ техническія изобрѣтенія, показанныя на петроградской сценѣ виртуозками итальянками. Въ упрекъ ей можно поставить только то, что она любила поражать зрителей акробатическими преувеличеніями итальянизма, а въ исполненіи „фуэте“ пошла даже дальше своего образца П. Леняни. Когда она начинала „вертѣться“, то нѣкоторые перворядники почти вслухъ считали число „вертунцовъ“: разъ, два, три—десять, двадцать... и наконецъ 32... Какъ въ циркѣ публика съ нетерпѣніемъ ожидаетъ сенсаціоннаго номера, такъ и въ балетѣ публика ожидала, по ея вѣрному опредѣленію, „номера съ вертунами“. Эти „фуэте“ были потому уже антихудожественны, что

они съ музыкой никогда не сходились: это можно заключить изъ того, что при повтореніи на „бисъ“ этого мудренаго хореографическаго „номера“ запыхавшаяся артистка уже ограничивалась только 20—24 турами.

Особенное вниманіе обращала на себя М. Кшесинская пошепѣмъ короткихъ тюниковъ. Въ этомъ отношеніи артистка превосходила иногда итальянокъ, у которыхъ туго накрахмаленныя тюники (пачки) изображали собою абажуръ на лампѣ. Такое „укороченіе“ она дѣлала очевидно „въ силу необходимости“. Длинные тюники служили большою помѣхою для исполненія технико-акробатическихъ темповъ, какъ-то: двухъ тройныхъ туровъ, при пособіи партнера, фуэте и другихъ темповъ, вызывавшихъ шумныя одобренія неразборчивой толпы.

Блестящимъ образомъ и вполне красиво, съ соблюденіемъ изящества въ линияхъ, дѣлала она кабріолы, которые она повторяла до четырехъ разъ въ варіаціи изъ „Талисмана“, исполнявшейся до нея итальянкою Корнальба далеко не такъ отчетливо.

Въ танцахъ, гдѣ требовались эллипсическія классическія позы, граціозныя движенія или же восточная нѣга, какъ напримѣръ въ „танцѣ съ саблею“ (Дочь Фараона), г-жѣ Кшесинской, столь сильной и высоко-талантливой въ другихъ видахъ искусства, не слѣдовало бы выступать. Надлежало принять въ соображеніе, что природа не создала этой артистки для „античной пластики“.

Нѣсколько разъ М. Кшесинская оставляла сцену и затѣмъ снова возвращалась къ любимому ей искусству, даже значительно переступивши „предѣльный“ для пенсін возрастъ, положенный петроградскимъ балеринамъ. Тѣмъ не менѣе, каждое новое выступленіе артистки сопровождалось оваціями по адресу любимицы публики.

Изъ характерныхъ танцевъ М. Кшесинская превосходно танцевала мазурку. Въ ея исполненіи этотъ польскій національный танецъ превращался въ маленькую художественную поему. Не довольствуясь успѣхомъ въ Россіи, М. Кшесинская добивалась славы и въ Парижѣ. Но на сценѣ „Парижской оперы“ итальянской виртуозности не долюбивали и притѣнить абонентовъ могла только „воздушная“ танцовщица, а этимъ качествомъ русская балерина не обладала; потому, какъ въ столицѣ Франціи, такъ и въ Вѣнѣ, куда она также ѣздила на гастроли, успѣхъ ея былъ, какъ говорятъ французы, „succès d'estime“; особыхъ восторговъ она не вызвала. (Рис. 150).

Въ продолженіи своей карьеры М. Кшесинская въ значительной степени вліяла на ходъ „балетныхъ дѣлъ“ Марининскаго театра. Она широко пользовалась покровительствомъ высокопоставленныхъ лицъ, исполнявшихъ капризы этой осчастливленной свыше артистки.

Къ разряду прима-балеринъ, начавшихъ свою карьеру въ прошедшемъ столѣтіи, должна быть причислена О. Преображенская, также не оставлявшая сцены, перешедши „за предѣльный“ возрастъ. Безъ всякой протекціи О. Преображенская достигнула званія первой танцовщицы только благодаря неустанному труду, примѣненному къ ея природному таланту.—Старательная во время школьныхъ занятій артистка добилась своей заветной мечты и сдѣлалась одною изъ самыхъ свѣтлыхъ звѣздочекъ петроградскаго балета. (Рис. 151). Какъ танцовщица *terre à terre*, она никогда не стремилась возноситься къ небесамъ, а своими стальными, какъ иглы, пуантами плела самые причудливыя узоры, всегда отчетливыя, правильныя и поражающія незыблемою увѣренностью и красотою линий. У нея былъ собственный, созданный ею стиль, который рѣзко сказывался въ мелкихъ, чеканной работы варіаціяхъ. Тутъ обрисовывались чисто индивидуальныя качества этой балерины. Одухотворять строго классическія, античныя статуи, артисткѣ не было дано; природа не наградила ее для этого физическими данными. Когда О. Преображенская танцевала, то ее можно было сравнить съ изящною фарфоровою, саксонскою статуеткою, сопеднею съ пьедестала, чтобы изысканно граціозными движеніями вызвать общее одобреніе „всей“ зрительной залы. Повторяемъ „всей“, потому что недоброжелателей у нея не было. Во время танцевъ О. Преображенской не было замѣтно никакихъ



(Рис. 150).

успѣхъ: она „творила“ свои вариации легко, беззаботно, какъ будто танцы составляли ее любимую въ жизни забаву. Особенно мила была эта артистка, когда передавала „свои внутреннія переживанія“. Яркимъ примѣромъ можетъ служить исполненіе ею главной роли въ „Капризахъ бабочки“, гдѣ она, вполне понятно для публики, переживала пѣйливѣйшую поэму любви.

О. Преображенская была классическою танцовщицею, самой чистѣйшей воды. Властнее удавались ей самыя сложныя хореграфическія сочетанія, въ которыхъ, однако, не было признаковъ акробатизма. Въ отношеніи точности и правильности, ее смѣло можно поставить въ ряду самыхъ выдающихся балеринъ. Но и передъ ними она имѣла преимущество въ томъ, что обладала удивительною музыкальностью и замѣчательнымъ чувствомъ ритма. Кромѣ чисто классическихъ танцевъ, она была превосходною исполнительницей и характерныхъ танцевъ. Къ лучшимъ



О. Преображенская.
(Рис. 151).

чертамъ ее таланта принадлежатъ обдуманность каждаго движенія и выразительность всякаго жеста. При исполненіи испанскихъ національных танцевъ О. Преображенская какъ будто перерождалась. Это была не ласкающая зрѣніе изящная классическая танцовщица, а страстная испанка, съ береговъ Гвадалквивира. Въ крови горѣлъ огонь желанья; одинъ за другимъ смѣнялись задорные жесты; гремѣли кастаньеты; змѣей извивалась андалузска и наконецъ она рѣзко останавливалась. Заключительнымъ аккордомъ была ее „вызывающая“ поза, властно требовавшая безпрекословнаго одобренія. На устахъ ее какъ будто застывала фраза: „plaudite cives“. И зала дѣйствительно дрожала отъ рукоплесканій.

Точно также, съ большимъ успѣхомъ выступала она въ отдѣльныхъ, характерныхъ танцахъ. Тутъ, она создавала цѣльные осмысленные образы (Матросъ, „Кошечка“ и др.), постоянно приковывавшіе къ себѣ вниманіе публики.

О. Преображенская была изъ училища, въ 1889 году, выпущена въ кордебалетъ на очень ограниченное жалованье; затѣмъ, она прошла все стadiи хореграфической іерархіи.

Ея дарованію нельзя было заглушить, потому что она неустанно занималась страстно любимымъ ею искусствомъ. Она сказала „добьюсь“ и, руководимая лучшими преподавателями ее времени, дѣйствительно, по праву истиннаго таланта, заняла мѣсто прима-балерины. Въ этомъ званіи, она дебютировала въ главной роли балета „Кончелія“. Для начинающей артистки, балетмейстеръ М. Петина сочинилъ специально приноровленные къ ее способностямъ, отдѣльные, классическіе танцы. О. Преображенская исполнила ихъ блестятельно. Дебютъ былъ вполне удаченъ еще потому, что артистка вышла изъ шаблона этой роли и придала ей много чисто индивидуальныхъ штриховъ, которые не имѣли ничего общаго съ характеромъ этой же роли, исполняемой ее предшественницами.

О. Преображенская не была такъ счастлива, какъ ее сверстница по сценѣ М. Кшесинская. Для нея новыхъ большихъ балетовъ не ставили и она должна была ограничи-



О. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ.
Въ разныхъ роляхъ.
Рис. (152).

ваться балетами прежняго репертуара (Комарго, Раймонда, Сильвія, Щелкунчикъ и др.). Но и въ заграничныхъ произведеніяхъ она старалась не подражать прежнимъ исполнительницамъ, а каждой роли давала свое собственное толкованіе. Въ этомъ сказывалась самостоятельность художественной натуры артистки. Даже незначительной роли О. Преображенская давала типичный обликъ, рѣзко выдѣлявшій артистку изъ среды другихъ исполнительницъ.

О. Преображенская въ своей карьерѣ сдѣлала ошибку, присущую всѣмъ вообще балеринамъ. Она взялась за совершенно не подходящую къ ней роль „Жизели“. Мимика 1-го дѣйствія и „воздушные“ танцы 2-го дѣйствія этого балета совершенно ступеневались въ исполненіи О. Преображенской. Она не сознавала, что роль „Жизели“ была не въ духѣ ея дарованія.

О. Преображенская ѣздила на гастроли въ Миланъ. Она не побоялась сравненій съ итальянскими виртуозками и нѣсколько разъ выступала на сценѣ театра Ла Скала. Гастроли, по единодушному заявленію мѣстной печати, сопровождались громаднымъ успѣхомъ.

Всѣ итальянскіе журналы отзывались о „маленькой“ русской балеринѣ съ восторгомъ. По тону мѣстныхъ рецензій видно, что то были не подкупленныя похвалы, а воздавалась справедливая дань истинному таланту. (Рис. 152 и 153).



О. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ.

Въ танцѣ „Матрось“.

(Рис. 153).



X.

Начало XX вѣка. — Краткая исторія танцевъ. — Египетъ.—Греція. — Римъ. — Эпоха возрожденія. — Академія. — Виртуозность. — Новая эра въ хореграфіи. — Л. Фюллеръ. — А. Дунканъ и М. Фокиннъ.



ПРИСТУПАЯ къ изложенію новыхъ вѣяній, широко захватившихъ, въ началѣ XX-го вѣка, все составныя части балета, полагаемъ необходимымъ напомнить о тѣхъ фазисахъ, черезъ которые въ теченіе многихъ столѣтій проходила сценическая хореграфія.

Изъ нашего посильнаго изслѣдованія можно усмотрѣть, что колыбелью и главнымъ центромъ танца былъ Египетъ. Эту страну прозвали матерью культурнаго танца. Очагомъ цивилизаціи были берега Средиземнаго моря. Сюда изъ Египта проникли и тѣ танцевальныя формы, которыя получили широкое распространеніе въ Испаніи, бывшей главною поставщицею танцовщицъ—гадитанъ для Рима. Эти профессиональныя артистки, въ одеждѣ едва прикрывавшей ихъ обнаженное тѣло, выражали танцами „прелести любви“ и были въ большомъ спросѣ.

Точно также, перешли изъ Египта танцы и въ Грецію. Обосновавшись въ Элладѣ, они какъ бы отказались отъ своей праматери и развились совершенно самостоятельно, создавши одно изъ изящнѣйшихъ искусствъ—хореграфію. Эллинскіе танцы были на столько утончены и разнообразны, что долго сохраняли собственную, независимую физиономію. Послѣ Эсхила, которому приписываютъ развитіе техники танцевъ, греческая хореграфія постоянно совершенствовалась, примѣняясь къ духу бытовыхъ условій народа.



Тутъ можно было уже замѣтить, что въ танцахъ древней Эллады таятся зачатки будущаго балета.

Это красивое сценическое зрѣлище распустилось пышнымъ цвѣтомъ значительно позднѣе въ Римѣ, гдѣ благодаря начинаніямъ знаменитыхъ мимовъ Пиллада и Бафилла создались драматическій и комическій балеты.

Во время мрака средневѣковья, хореграфическое искусство замерло. Ему суждено было возродиться въ той же Италіи, только въ концѣ

(Рис. 154).

XV вѣка. Установлено, что начало балету положено грандіознымъ представленіемъ въ Миланѣ, по случаю свадьбы герцога Висконти (1489 г.). Королева Екатерина Медичи перенесла этотъ родъ зрѣлищъ во Францію. Онъ такъ понравился, что король, королева и придворные начали сами принимать участіе въ придворныхъ развлеченияхъ съ обязательными танцами. Замкнутыя, пышныя представленія эти вскорѣ вылились въ форму цѣльныхъ балетовъ. Мода на танцы быстро проникла и въ другіе слои общества; вскорѣ сказалась потребность въ правильномъ изученіи этого искусства. Съ этой цѣлью въ Парижѣ была образована „Академія танцевъ“. Она дала сильнѣйшій толчокъ развитію новыхъ танцевальныхъ формъ. Тутъ же была выработана хореграфическая грамматика, правила которой послужили основаніемъ для дальнѣйшаго развитія техники, прозванной

„классической“. Съ этого времени, сценическій танецъ совершенствовался постепенно и послѣдовательно въ одной плоскости. Онъ неукоснительно подчинялся твердымъ хореграфическимъ канонамъ, отступленіе отъ которыхъ считалось ересью.

Въ концѣ XVIII вѣка появился реформаторъ балета Новерръ. Онъ широко раздвинулъ рамки искусства и разъяснилъ его смыслъ и значеніе. Усовершенствованны характеръ балетныхъ программъ, Новерръ, посредствомъ разнообразныхъ жестовъ и выразительныхъ, въ связи съ сюжетомъ, танцевъ, сдѣлалъ эти программы удобопонятными и такимъ образомъ создалъ самостоятельныя, цѣльныя хореграфическія зрѣлища.

Послѣ реформы Новерра, принятой на всѣхъ европейскихъ сценахъ, балетъ получилъ ту форму, въ которой онъ и развивался въ теченіе XVIII и XIX вѣковъ. Девятнадцатое столѣтіе было золотымъ вѣкомъ балетнаго искусства. Оно развивалось подъ руководствомъ почти исключительно однихъ французовъ-балетмейстеровъ, которые, слѣдуя завѣтамъ великаго учителя Новерра, распространяли по Европѣ свои знанія въ соотвѣтствіи съ установленными въ Парижѣ изящными, классическими правилами.

Техника танцевъ не могла однако оставаться безъ движенія. Она быстро развивалась въ учрежденной въ Миланѣ школѣ, гдѣ главное вниманіе обращалось на виртуозность. При такомъ итальянскомъ теченіи, въ концѣ XIX вѣка, техническая разработка классическаго танца достигла изумительныхъ результатовъ. Выработалась сложная колоратура танца, которою черезъ мѣру пользовались странствовавшіе по всей Европѣ итальянскія танцовщицы. Онѣ повторяли тѣ же темпы и движенія, въ различныхъ только комбинаціяхъ, но это не смущало хореграфическихъ акробатокъ, имѣвшихъ шумный успѣхъ у неразборчивой массы, не понимавшей, что сущность танца заключается не въ „вывертахъ“ и „фокусахъ“, а въ его изяществѣ и осмысленности.

Чистое искусство постепенно утрачивало прежнюю прелесть красивыхъ формъ и линій. Благодаря этому, во всей Европѣ послѣдовало значительное охлажденіе къ балету. Въ началѣ XX вѣка, даже громко заявляли, что балетъ слѣдуетъ исключить изъ числа изящныхъ искусствъ. Утверждали, что онъ отошелъ въ область преданій. Наконецъ рѣшили, что ему больше не воскреснуть....

Пророчеству этому не суждено было, однако, осуществиться. Народился новый „балетъ“. Русскому артисту М. Фокину хореграфія обязана своимъ возрожденіемъ. Уснувшее искусство, по указанію русскаго новатора, вновь облеклось въ давно забытыя формы, получившія новое освѣщеніе.

Широкимъ взмахомъ своего творчества, М. Фокинъ примѣнилъ къ цѣльному балету тѣ новыя толкованія хореграфіи, которыя уже съ десятокъ лѣтъ проповѣдывались разными артистками-солистками, піонерами (Л. Фюллеръ, Дунканъ) новаго искусства.

М. Фокинъ создалъ балетъ съ „одухотворенными“ и „выразительными“ танцами, напоминавшими культовые, оргіастическіе и бытовые танцы древней Эллады. Такимъ образомъ, онъ сразу порвалъ съ классицизмомъ и вступилъ на путь полного освѣженія старыхъ балетныхъ формъ... Онъ шелъ на встрѣчу ихъ красотѣ—къ Аполлону....

Новую эру въ искусствѣ создалъ однако не М. Фокинъ. До него въ отдѣльныхъ выступленіяхъ разныхъ артистокъ были уже сдѣланы интересныя исканія новыхъ формъ хореграфіи. Имъ только удачно воспользовался русскій балетмейстеръ. Ни одно искусство не терпитъ застоя; точно также и художественное творчество въ хореграфіи не могло оставаться въ состояніи покоя. При разрѣшеніи новыхъ задачъ, не обошлось, конечно, безъ нѣкоторыхъ крайностей. Претвореніе старыхъ началъ въ новыя произошло не безъ борьбы, которая и до настоящаго времени еще не завершилась.

Несомнѣнно однако, что въ основѣ новыхъ формъ все таки лежали прежнія реальныя завоеванія хореграфіи. Это усматривается изъ того, что звенья прежняго классицизма, незамѣтно для творцовъ новой хореграфіи, все таки составляли одно органическое цѣлое съ новыми формами. Элементы „новаго искусства“ только приняли нныя формы,

поставленные въ соотвѣтствіе съ требованіями всеобщей переоцѣнки художественныхъ цѣнностей.

Не подлежитъ также сомнѣнію, что въ исторіи хореграфіи „исканія“ будутъ продолжаться и наступитъ моментъ, когда новшества М. Фокина будутъ также признаны устарѣвшими. Для ихъ замѣны будутъ изыскиваться новыя формы.... Таковъ общій законъ развитія всѣхъ вообще искусствъ.

Къ своей реформѣ новаторъ М. Фокинъ подходилъ осторожно, не сразу отрѣшившись отъ прежнихъ формъ Новерровскаго балета. Одно изъ первыхъ цѣльныхъ произведеній Фокина „Евника“, по характеру его постройки, было еще довольно близко къ творчеству балетмейстеровъ Новерровской школы. Въ этомъ балетѣ переходной эпохи Фокинъ жилъ еще образами прошлаго; колебался, не рѣшаясь сразу выяснитъ тѣ новыя образы, которые имъ самимъ еще не достаточно были уяснены. „Эвнику“ можно назвать балетомъ „средняго типа“; отъ стараго отсталъ, а къ новому еще не присталъ. На него не обратили должнаго вниманія; а между тѣмъ, онъ представлялъ собою какъ бы переходную ступень, ведущую жрицъ Терпсихоры во вновь создаваемый храмъ обновленной хореграфіи.

Точно также прошла почти незамѣченной американская танцовщица Лозе Фюллеръ. Танцы ея во всей Европѣ и въ Америкѣ вызывали изумленіе и восторгъ; но никому не приходило въ голову, что „кафе-концертный номеръ“ Лозе Фюллеръ послужитъ исходной точкой для новаго искусства.

Между тѣмъ, несомнѣнно, что новая хореграфія идетъ не отъ Айседоры Дунканъ и не отъ другой артистки того же типа Моодъ Элленъ, а преподава имъ обѣимъ американкой Лозе Фюллеръ. Это была неизвѣстная, бѣдная, голодная дѣвушка, которую судьба толкнула на сцену совершенно случайно, ради заработка куска хлѣба. Конечно, никакихъ разсужденій о старомъ и новомъ искусствѣ у нея и быть не могло. Это было вѣ сфѣры ея пониманія. Созданіе же новаго танца произошло совершенно неожиданно для нея самой. Случай сыгралъ большую роль.





Л. Фюллеръ.
(Рис. 155.).

XI.

Начало карьеры Л. Фюллеръ.

Начало карьеры Л. Фюллеръ.—Случайное открытіе костюма и свѣтовыхъ эффектовъ.—Серпантинъ.—Взглядъ артистки на искусство.—Ея репертуаръ.—Танцевальная школа Фюллеръ въ Парижѣ.—Значеніе ея въ исторіи хореографіи.—Ея подражательницы Лабунская, Монтальберъ.



В 1890 ГОДУ незначительный американскій импресарио замѣтилъ на одномъ изъ маленькихъ Лондонскихъ театровъ мимовидную актрису Лозъ Фюллеръ. (Рис. 155). Онъ предложилъ ей поѣхать въ Америку, чтобы сыграть главную роль въ новой пьесѣ „Квакъ докторъ медицины.“ Въ этой пьесѣ есть сцена, гдѣ докторъ гипнотизируетъ молодую вдову, роль которой была поручена Л. Фюллеръ. По замыслу авторовъ, сцену гипнотизма должна была сопровождать „нѣжная, полузаглушенная музыка и полусвѣщеніе мистическаго характера“. Л. Фюллеръ предоставлено было подыскать соответствующій для этой сцены костюмъ. Для его покупки денегъ у ней не оказалось. Порывшись въ своемъ сундукѣ, она обратила вниманіе на подаренный ей кусокъ легкой какъ паутина шелковой, индійской матеріи, которая представляла собою свободно скроенную, очень широкую снизу юбку. Когда она примѣрила ее, юбка оказалась на полметра длиннѣе, чѣмъ слѣдуетъ. Тогда артистка приподняла ее у талии, приколовъ къ декольтированному корсажу; такимъ образомъ получилось нѣчто въ родѣ костюма временъ Имперіи. Послѣ нѣкоторыхъ колебаній, костюмъ признанъ былъ ею достаточно оригинальнымъ и подходящимъ для сцены гипнотизма. Конечно, она не думала, что этотъ простой и случайный нарядъ сдѣлается триумфальнымъ въ ея будущемъ побѣдномъ шествіи по театральнымъ сценамъ всего свѣта.

Пьесу „для пробы“ дали сначала въ небольшомъ городкѣ. Тутъ впервые появился танецъ, сдѣлавшійся родоначальникомъ новаго искусства.



(Рис. 156).

Декорація, на фонѣ которой артистка создавала новый танецъ, изображала садъ въ блѣдно-зеленомъ освѣщеніи. Оркестръ игралъ тягучую мелодію и Л. Фюллеръ появилась на сценѣ въ импровизированномъ костюмѣ, стараясь какъ можно легче касаться земли, чтобы произвести впечатлѣніе парящаго духа, послушнаго велѣніямъ доктора Квака.

Когда докторъ поднималъ руки, она поднимала свои, при чемъ подражала малѣйшимъ его движеніямъ, изображая женщину въ трансѣ. Ея платье было такъ длинно, что случалось неожиданно наступать на него. Она инстинктивно придерживала его обѣими руками, когда быстро кружилась на подобіе сверхъестественнаго „духа“.

Вдругъ въ залѣ раздался возгласъ: Бабочка! Со-вѣмъ бабочка!

Л. Фюллеръ сдѣлала еще нѣсколько круговъ съ одного конца сцены на другой. Платье сильно развѣвалось.

— Орхидея! раздался другой возгласъ.

Къ ея удивленію, вслѣдъ за этими выкриками послѣдовалъ оглушительный громъ рукоплесканій.

Докторъ Квакъ скользилъ по сценѣ съ головокружительной быстротой и Л. Фюллеръ продолжала слѣдовать за нимъ. Наконецъ, какъ бы преображенная, въ минуту крайняго экстаза, она упала у ногъ доктора, окутанная шелковистымъ облакомъ легкой матеріи.

Публика шумно потребовала повторенія.... Уставшая танцовщица должна была исполнить свой номеръ болѣе двадцати разъ.

Послѣ объѣзда Америки, труппа прибыла въ Нью-Йоркъ; тутъ пьеса успѣха не имѣла; но одинъ критикъ все таки написалъ восторженную статью о танцѣ Л. Фюллеръ. Тѣмъ не менѣе, бѣдная артистка осталась безъ ангажементовъ и безъ заработка.

Въ своей бѣдной квартиркѣ, танцовщица принялась за починку разорванной юбки, затѣмъ надѣла на себя этотъ костюмъ прямо на ночную рубашку и стала продѣлывать передъ зеркаломъ тѣ движенія, которыя имѣли такой успѣхъ на сценѣ.

Зеркало стояло противъ окна; желтыя шторы были опущены и черезъ нихъ солнечные лучи наполняли комнату мягкимъ янтарнымъ свѣтомъ. Какъ бы купаясь въ этомъ свѣтѣ, танцовщица провѣряла движенія и линіи танца. Солнце клало золотыя блики на прозрачную шелковую ткань. Тѣло танцовщицы обрисовывалось за тканью костюма неопредѣленною смутною тѣнью. Это заставило артистку задуматься. Она стала дѣлать пробныя движенія своею юбкой и убѣдилась въ безчисленности комбинацій, которыя принимали волнистыя складки шелка.

— Я была на пути къ созданію своего танца! восторженно восклицаетъ Л. Фюллеръ въ своихъ воспоминаніяхъ („Quinze ans de ma vie“ съ пред. Анат. Франса).

Выработка движеній, чуть не математическая провѣрка складокъ матеріи, приведеніе въ систему движеній тѣла продолжалось очень долго. Каждый жестъ требовалъ тщательнаго изученія и окончательной установки. Наконецъ, Л. Фюллеръ достигла

эффекта „спираль“ посредствомъ поднятія рукъ вверхъ, причемъ она кружилась то вправо, то влѣво, непрерывно возобновляя эти движенія, пока окончательно не былъ установленъ рисунокъ настоящей „спирали“. При изученіи движеній, по словамъ Л. Фюллеръ, оказалось, что ихъ было двѣнадцать. Первый освѣщался голубоватымъ свѣтомъ, второй краснымъ, третій желтымъ и т. д. Послѣдній танецъ исполнялся при абсолютной темнотѣ, которую прорѣзывалъ яркій лучъ бѣлаго свѣта, падавшій на танцовщицу.

Остановившись на своемъ твореніи, Л. Фюллеръ обращалась ко многимъ директорамъ театровъ, предлагая имъ свои услуги. Вездѣ получался отказъ. Л. Фюллеръ жаждала скорѣе повѣрить на сценѣ значеніе и эффектъ новаго танца на большой сценѣ. Наконецъ нашелся антрепренеръ, допустившій предварительную, пробную демонстрацію танца. Л. Фюллеръ выступила на полутемной сценѣ, освѣщенной однимъ газовымъ рожкомъ и безъ музыки. Она сама напѣвала и танцевала подъ звуки собственнаго голоса. То медленно, то бѣшено кружась, артистка подняла наконецъ складки юбки до высоты плечъ и, какъ бы закутывавшись въ газовомъ облакѣ, исчезла въ немъ.

Антрепренеръ въ восхищеніи воскликнулъ:

— Мы назовемъ этотъ танецъ „Серпантинъ“ и у меня къ нему отличная музыка: „Loin du bal“.

Начались представленія въ разныхъ городахъ Америки. Вездѣ оваціи: въ Бруклинѣ—усиѣхъ сумасшедшій. Здѣсь впервые Л. Фюллеръ могла осуществить свою давнишнюю мечту: темный большой залъ и перемещающееся цвѣтное освѣщеніе сцены. Публика любовалась едва видимымъ черезъ прозрачныя ткани, скульптурнымъ силуэтомъ всего тѣла съ его благородными движеніями и сосредоточеннымъ выраженіемъ лица. Особо поразитель танецъ пламени съ незнакомыми до того времени свѣтовыми эффектами. Благодаря особо сконструированнымъ движеніямъ, казалось, горитъ огненный металлъ: онъ извивался и скользилъ то вверхъ, то внизъ, какъ бы желая въ своемъ страшномъ пламени поглотить артистку, улыбающееся лицо которой казалось какъ бы застывшимъ. Она юнглировала съ пламенемъ. Пожаръ охватывалъ всю ея фигуру и затѣмъ, въ одно мгновеніе все потухало.—Эффектъ получился поразительный.

Такъ былъ созданъ и проведенъ въ жизнь новый танецъ „Серпантинъ“. Ему суждено было сыграть революціонную роль въ старомъ хореографическомъ искусствѣ.



(Рис. 157).

Постройка „Сериантина“ была основана на новыхъ принципахъ классическихъ формъ свободного рисунка, которому былъ приданъ элементъ красочности. Были найдены новыя линіи, новый костюмъ, новое освѣщеніе и новая музыка. (Рис. 156 и 157).

Освободившись отъ традицій, отказавшись отъ незыблемости классическаго канона, новый танецъ сталъ развиваться въ сторону индивидуальнаго настроенія артиста художника. Открылось широкое поле для дальнейшей эволюціи. И Л. Фюллеръ смѣло пошла по этому пути.

Пребываніе ея въ Парижѣ было цѣлымъ рядомъ шумныхъ по ея адресу овацій. Поэты привѣтствовали эту живую вакханалію свѣтовыхъ иллюзій въ волшебномъ царствѣ.

Съ этого времени Л. Фюллеръ продолжала свои „леканія“. Она начала создавать цѣлыя сцены; поставила „нѣмую драму“—„трагедію Соломен“, показала новыя танцы—танцы змѣй, танецъ „ужаса“ и друг.

Парижскіе критики обратили вниманіе на Л. Фюллеръ. О ней давали самыя восторженные отзывы. „Ея танцы въ единеніи съ мелодіей свѣтовыхъ эффектовъ какъ-то



(Рис. 158).

странно, но въ полной гармоніи, сливались съ музыкальными звуками“. Царица пластики движеній, Л. Фюллеръ—„это фея пламени, волшебница танца и свѣта“. „Это королева „ритма“.

Такъ говорили въ печати. Раздавались похвалы Л. Фюллеръ, какъ танцовщицѣ-изобрѣтательницѣ; о рожденіи же новыхъ формъ въ искусствѣ пока не упоминали.

Не переставая зорко наблюдать за пройденными путями, по которымъ развернулось ея интересное открытіе, Л. Фюллеръ, упоенная успѣхомъ, продолжала развивать свою дѣятельность. Она устроила въ Парижѣ школу танцевъ, гдѣ маленькія ученицы изучали хореографію, въ духѣ принциповъ ихъ учительницы. (Рис. 158). Совмѣстно выступали онѣ и на публичныхъ спектакляхъ. Особенно твердой техники дѣвочки конечно не проявляли, да отъ нихъ этого и не требовалось. Но въ каждой босоножкѣ, появлявшейся на сценѣ съ распущенными волосами, чувствовалось какое то священное поклоненіе тѣлесному ритму. Существо маленькихъ исполнительницъ было имъ переполнено.

Цѣлый батальонъ воспитанныхъ на свободѣ юныхъ артистокъ, въ развѣвающихъ легкихъ туникахъ, при разнообразныхъ свѣтовыхъ эффектахъ, то бѣгалъ, то скакалъ, то кружился по сценѣ, соединяясь въ красивыя, пластическія группы. Купаясь въ волнахъ



(Рис. 159).

свѣта, онѣ не столько танцовали, сколько плясали то нимфами, то менадами, напоминая своими позами барельефы древней Эллады.

Свою методу преподаванія Л. Фюллеръ поясняла такъ: „мои ученицы не обучаются сложнымъ танцамъ, какъ въ классическихъ школахъ. Послушныя ритму, онѣ танцуютъ стремясь къ достиженію благородной гармоніи естественныхъ движеній, вытекающихъ изъ характера ихъ личной природы“.

„Я хожу съ ними по музеямъ, добавляла Л. Фюллеръ, и разьясненія имъ смыслъ скульптурныхъ образцовъ, стараюсь внушить въ нихъ любовь къ красотѣ. Для пріобрѣтенія развязности и естественности движеній, посредствомъ частыхъ прогулокъ, знакомя ихъ съ реальною жизнью въ Парижѣ“.

Репертуаръ Л. Фюллеръ былъ довольно разнообразенъ. Между прочимъ давали: „Пустячекъ“ (le petit rien) небольшой балетъ съ музыкой Моцарта, военный маршъ Шуберта, балетъ „Розамунда“ съ музыкой Шуберта, „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ муз. Мендельсона, танцы подъ музыку Гріга, танцы лили (рис. 159), желѣза, огня и друг.

Теорія Л. Фюллеръ выражалась ею неоднократно въ разныхъ интервью и личныхъ объясненіяхъ въ печати: „танцовщикъ долженъ быть орудіемъ, бросающимъ въ пространство выразительный ритмъ всѣхъ человѣческихъ переживаній. Танецъ—это видимая музыка, музыка въ пѣмой тишинѣ. Это симфонія мыслящихъ жестовъ“.

„Листья одного дерева колеблются въ гармоніи съ вѣтромъ; но каждый листокъ имѣетъ собственное движеніе. Взгляните на морскія волны; онѣ разнообразны, но находятся въ полномъ единеніи съ гармоніей. Точно также и въ танцахъ, безконечная въ своемъ разнообразіи природа должна быть лучшимъ нашимъ наставникомъ. Какъ „искусство движенія“, танцы должны пользоваться полною свободою, подчиняя себѣ всѣ природныя шелесты и колыбанія“.

Свое пониманіе „мимики“ Л. Фюллеръ неоднократно разьясняла на сеансахъ при домашней обстановкѣ. Она, при напряженномъ вниманіи ограниченнаго числа зрителей, изображала рядъ разнообразныхъ положеній: РАДОСТЬ—веселая улыбка, оживленные



(Рис. 160).

жесты, рукоплесканія и прыганье; ОТЧАЯНІЕ — сторбленная спина, тяжело опущенныя руки. ХАОСЪ — безформенныя движенія, прерывающіеся арабески, безпорядочныя, несвязанныя жесты: ВОДА — плавныя движенія руками и пр.

Стѣдуетъ замѣтить, что всѣ выступленія, какъ самой Л. Фюллеръ, такъ и ея малочисленной труппы имѣли чисто кафешантан-ный характеръ. Отдѣльныя балетники были далеки отъ совершенства. Маленькія танцовщицы не имѣли вида, что онѣ „творять“. Онѣ довольно развязно, но сум-



(Рис. 161).

бурно бѣгали, рѣзвились, совершенно отрѣшнвившись отъ презней схемы, по которой строились изящныя хореграфическія произведенія. Техники никакой. На существо и смыслъ балета не обращалось никакого вниманія. Видны были только одни красочныя очертанія нестройно двигавшихся босоногихъ фигуръ. Несомнѣннымъ въ этихъ танцевальныхъ „номерахъ“ было то, что они проникнуты были тѣмъ тѣлеснымъ ритмомъ, который въ недалекомъ будущемъ долженъ былъ послужить основнымъ матеріаломъ для созданія „новаго искусства“.

Хотя пресса и отмѣчала кафешантанныя выступленія Л. Фюллеръ, но никто еще не дерзалъ предсказать значеніе этой артистки, какъ предвѣстницы новой школы хореграфіи. Это поняли только въ послѣдствіи.

Успѣхъ Л. Фюллеръ породилъ конечно массу подражательницъ. Но ея отъѣздъ изъ Парижа, танецъ „серпантинъ“ сдѣлался излюбленнымъ „номеромъ“ на всѣхъ европейскіхъ маленькихъ сценахъ. Но всѣ подражательницы были только очень слабыми копіями съ изобрѣтательницы „серпантина“: тѣмъ не менѣе каждая изъ подражательницъ вносила новыя сценическіе эффекты, которые, однако, дальше кафешантановъ не пошли. Изъ ихъ числа можемъ назвать наиболѣе удачныхъ: русскую Лабунскую (рис. 160) и французженку Монтальберъ (рис. 161): но обѣ, выступая въ этомъ танцѣ, ни славы, ни капитала не приобрѣли.





А. Дунканъ и ея школа.
(Рис. 162.)

XII.

А. ДУНКАНЪ.

1.



Охлажденіе къ старому балету.—Новое теченіе въ хореографіи.—Его проповѣдница А. Дунканъ.—Задачи искусства въ ея объясненіи.—Эволюція танца.—Классическій кодексъ.—Виртуозность.—Литература о Дунканъ.—Полемика съ ея антагонистами. Реформы костюма. Обнаженіе и босоножіе.—Значеніе красоты въ обнаженномъ.

НЕ ПРИДАВАЯ серьезнаго значенія нарождавшемуся новому въ хореографіи теченію, старый балетъ оставался вѣренъ своимъ традиціямъ. Старый классицизмъ, не желая уступить своихъ позицій, оказался въ плоскости неизмѣнныхъ по формѣ „адажіо“, „варіацій“ и заключительной „коды“. За китайскую стѣну французско-итальянской школы не доу-скались никакія новшества.

Благодаря такой косности, во всѣхъ крупныхъ европейскихъ центрахъ постѣдовало значительное охлажденіе къ старому балету. Кафе-концертныя эстрады съ хореографиче-скими номерами множились, пріобрѣтая все болѣе и болѣе новыхъ поклонниковъ наро-ждавшихся „жапровъ“ въ сферѣ танцевъ. Пластическому искусству, въ его старыхъ фор-махъ, было сдѣлано громкое предостереженіе; хореографія вступила на новый путь: открылись широкія перспективы для дальнѣйшаго ея развитія.

Пионеры новаго искусства проповѣдывали, что реформы должны заключаться въ опрощеніи классическаго танца и его сложной фактуры, въ измѣненіи сложнаго тюни-коваго костюма и наконецъ въ очищеніи балета отъ массы неестественныхъ условностей.

Поэ Фюллеръ слѣдуетъ считать предвѣстницею новой хореографіи. Горячею же и

А. ДУНКАНЪ.



А. ДУНКАНЪ.
(Рис. 163).

убѣдительною проповѣдницею новаго теченія была А. Дунканъ, заложившая прочный фундаментъ для пересозданія живой пластики. Она появилась въ 1908 году и сразу сдѣлалась апостоломъ „танца будущаго“. Л. Фюллеръ опростила балетный костюмъ; А. Дунканъ пошла еще дальше; она появилась передъ публикой не только босоногой, но и почти обнаженной.

Какъ понимала А. Дунканъ новое искусство, можно усмотрѣть изъ ея мнѣній, неоднократно высказанныхъ въ разныхъ статьяхъ, брошюрахъ и безконечныхъ „интервью“.

„Танецъ будущаго, говорила А. Дунканъ, есть танецъ прошлаго, который всегда былъ и будетъ однимъ и тѣмъ же. Развѣ мы спрашиваемъ океанъ, какъ въ былыя времена воздымались его волны и какъ онѣ будутъ подниматься въ будущемъ? Въ природѣ все подчинено неизбѣльнымъ законамъ гармоніи и ритма, въ томъ числѣ и танцы, этотъ первоисточникъ ритма. Въ отдаленныя времена античной жизни, пляска, музыка и поэзія—этотъ хороводъ живого искусства, по словамъ С. Вагнера, были точно слиты другъ съ другомъ. Пляска была пластическимъ выраженіемъ радости, печали или молитвеннаго настроенія“.

Такъ разъясняла А. Дунканъ смыслъ танца въ человѣческомъ обиходѣ.

Для болѣе точнаго пониманія реформы, къ которой стремилась А. Дунканъ, необходимо вкратцѣ прослѣдить эволюцію танца.

Въ средніе вѣка, танцы, какъ преемственные отъ античныхъ грековъ, продолжали быть принадлежностью церковнаго ритуала. Но мѣрѣ укрѣпленія суроваго, аскетическаго духа христіанства танцы были изгнаны и имъ перестали придавать божественное происхожденіе. Тогда, они сдѣлались достояніемъ искусства, которое черпало свои вдохновенія изъ общенія съ природою и изъ міра человѣческой фантазіи. Но какъ только стали зарождаться теорія и критическій анализъ, то сразу выросла стѣна между искусствомъ и жизнью. Танцы, конечно, потеряли прежнюю свою простоту и естественность. Утративши свое духовное значеніе, они остались только сценическимъ зрѣлищемъ, которое превратилось въ балетъ съ его сложными пластическими формами, ставшими въ полное противорѣчіе съ первоисточникомъ танцевъ.

Балетные танцы развивались на столько широко, что явилась потребность въ систематизаціи и номенклатурѣ „движеній“. Создался „классическій“ кодексъ; установилась грамматика танца. Не довольствовались одними изысканными канонами; стали разрабатывать технику для достиженія высшей виртуозности, которую осложнили разнообразными головокружительными чудачествами и труднѣйшими темпами, совсѣмъ не вызываемыми ни настроеніемъ танцовщицы, ни содержаніемъ танца, ни даже ведѣніями музыки. Достигнувши кульминаціоннаго пункта виртуозности, танецъ застылъ, обреченный на вялое прозябаніе въ предѣлахъ осложненной техники.

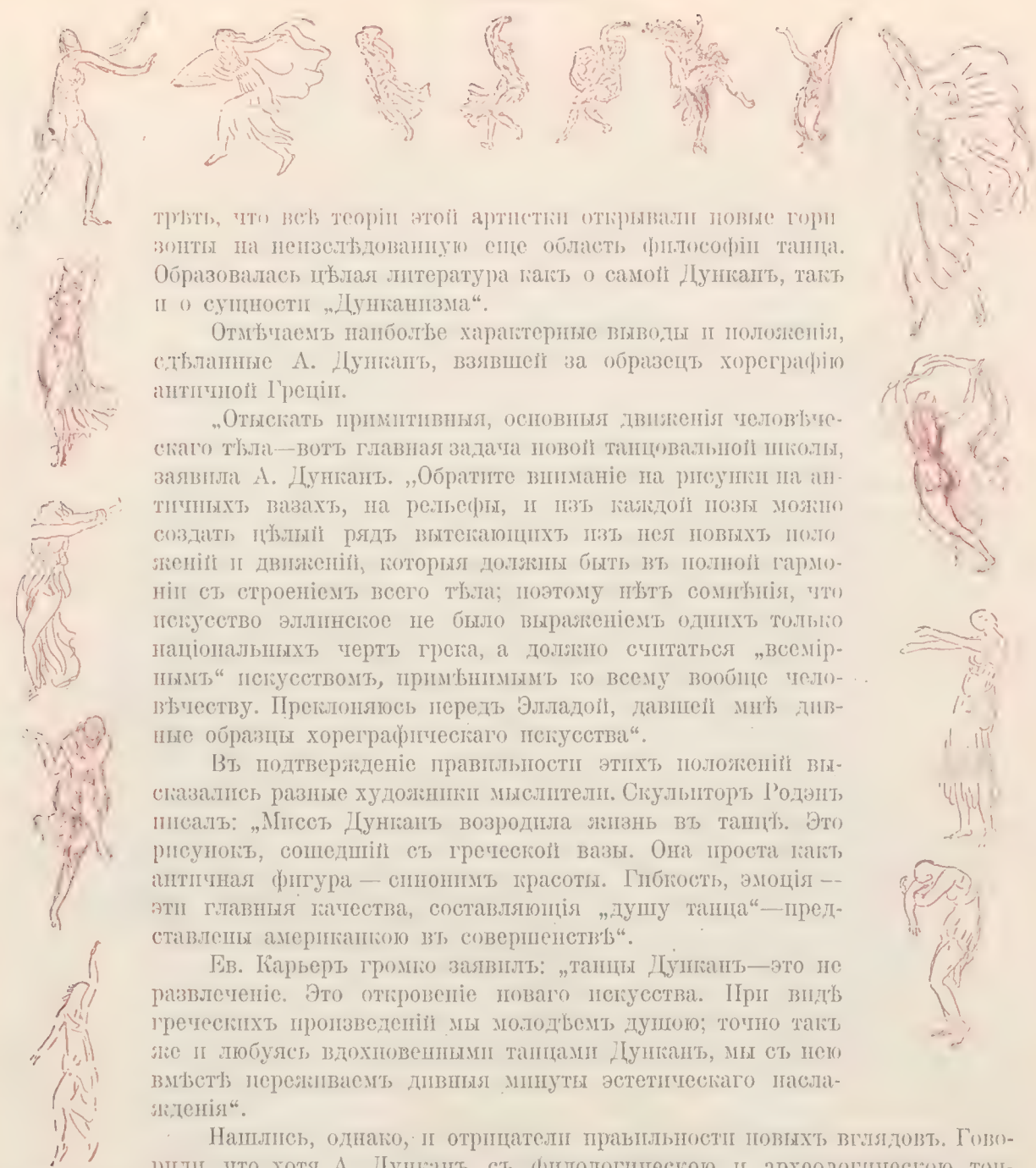
Явилась пророчица А. Дунканъ. Ея идея состояла въ томъ, чтобы вырвать танецъ изъ атмосферы искусственности и вернуть ему прозрачную простоту и свѣжесть древней Эллады.

„Въ пераспустившихся цвѣтахъ,—говоритъ А. Дунканъ—я вижу грезы новаго танца. Онъ долженъ быть такимъ чистымъ и могучимъ, чтобы зритель могъ воскликнуть: вижу движеніе души, достигнѣй свѣта.... Новый танецъ долженъ быть молитвой и его движенія должны посылать къ небу свои волны, приобщаясь къ вѣчному ритму вселенной“.

Во всѣхъ статьяхъ, появившихся въ печати съ подписью А. Дунканъ, можно усмо-



А. ДУНКАНЪ (съ бронзы).
(Рис. 164).



трѣть, что всѣ теоріи этой артистки открывали новые горизонты на неизслѣдованную еще область философіи танца. Образовалась цѣлая литература какъ о самой Дунканъ, такъ и о сущности „Дунканизма“.

Отмѣчаемъ наиболѣе характерные выводы и положенія, сдѣланные А. Дунканъ, взявшей за образецъ хореографію античной Греціи.

„Отыскать примитивныя, основныя движенія человѣческаго тѣла—вотъ главная задача новой танцевальной школы, заявила А. Дунканъ. „Обратите вниманіе на рисунки на античныхъ вазахъ, на рельефы, и изъ каждой позы можно создать цѣлый рядъ вытекающихъ изъ нея новыхъ положеній и движеній, которыя должны быть въ полной гармоніи съ строеніемъ всего тѣла; поэтому нѣтъ сомнѣнія, что искусство эллинское не было выраженіемъ однихъ только національныхъ чертъ грека, а должно считаться „всемирнымъ“ искусствомъ, примѣнимымъ ко всему вообще человечеству. Преклоняюсь передъ Элладой, давшей мнѣ дивныя образцы хореографическаго искусства“.

Въ подтвержденіе правильности этихъ положеній высказались разные художники мыслители. Скульпторъ Родэнъ писалъ: „Миссъ Дунканъ возродила жизнь въ танцѣ. Это рисунокъ, сошедшій съ греческой вазы. Она проста какъ античная фигура—синонимъ красоты. Гибкость, эмоція—эти главныя качества, составляющія „душу танца“—представлены американкою въ совершенствѣ“.

Ев. Карьеръ громко заявилъ: „танцы Дунканъ—это не развлеченіе. Это откровеніе новаго искусства. При видѣ греческихъ произведеній мы молодѣемъ душою; точно такъ же и любясь вдохновенными танцами Дунканъ, мы съ нею вмѣстѣ переживаемъ дивныя минуты эстетическаго наслажденія“.

Нашлись, однако, и отрицатели правильности новыхъ взглядовъ. Говорили, что хотя А. Дунканъ съ филологическою и археологическою точностью и изучила разныя позы на древнихъ изображеніяхъ, но вмѣсто истинныхъ движеній она скопировала только одни моменты движеній, которые, въ дѣйствительности, были только плодомъ фантазіи живописца или скульптора. Такимъ образомъ, поиски А. Дунканъ въ глубинѣ вѣковъ признали совершенно безплодными, что подтверждалось еще тѣмъ, что современный ритмъ, конечно, не подходитъ къ ритму античныхъ грековъ.

— На что намъ эти греки! взывалъ другой отрицатель Дунканизма. Одно только соединеніе или, лучше сказать, одна только спайка отдѣльно зафиксированныхъ вазовою живописью позъ и фигуръ не можетъ дать цѣльнаго художественнаго образа. Это—не что иное, какъ мозаика изъ аккордовъ и мотивовъ, которыми далеко не опредѣляется

А. ДУНКАНЪ.

цѣльное произведеніе. Нагроможденная куча сорванныхъ съ вазъ „позъ“, хотя и пластически связанныхъ между собою, не составляютъ цѣльнаго организма, цѣльнаго танца.

„Если полностью согласиться съ теоретическими взглядами Дунканъ, то изъ круга



Isadora Duncan

А. ДУНКАНЪ ВЪ РАЗНЫХЪ ПОЗАХЪ.
(Рис. 165).

ея вѣдѣнія, по словамъ ея отрицателей, пришлось бы совершенно исключить цѣлый, крупный отдѣлъ народныхъ и характерные танцы, созданные однако же путемъ исторической, географической и этнографической эволюціи цѣлаго народа“.

Дунканъ отрицала театральныи балетъ, признавая одинъ только танецъ будущаго, т. е. пластическія движенія и аттитюды, какъ выраженіе душевныхъ эмоцій: но душевныя эмоціи всегда быстро преходящи и потому хореграфическое выраженіе ихъ, по существу своему, также должно быть коротко, мимолетно. Тутъ А. Дунканъ впадала въ крайность. Она совершенно отрицала балетъ, какъ отдѣлъ хореграфіи. Съ такимъ выводомъ никто, конечно, согласиться не могъ. Вѣдь нельзя же изъ области музыки вычеркнуть симфонію или даже оперу, оставивъ одинъ только романсъ. Коротенькая пѣсенка выражаетъ настроеніе человѣческаго духа несомнѣнно сильноѣе, чѣмъ пяти-актная опера, наполненная условностями и фальшивью. Но изъ этого не слѣдуетъ, что нужно упразднить оперу. Она, также какъ и старыи цѣльный балетъ, подлежитъ только коррекціонной реформѣ, а не уничтоженію. Необходимо отдѣлать фальшивое, наносное, антихудожественное и все это безпощадно отбросить. Надо только вдохнуть естественность и простоту.

Всѣ одиобокія сужденія Айседоры Дунканъ были поставлены ей на видъ: они находили себѣ оправданіе только въ „фанатизмѣ“ босоножки и въ ея страстномъ преклоненіи передъ единственно вѣрными, по ея мнѣнію, формами хореграфіи. Когда Дунканъ утверждала, что въ танцѣ не должно быть ни единого положенія, которое скульпторъ не захотѣлъ бы увѣковѣчить въ мраморѣ, то съ этимъ, конечно, нельзя было спорить. Дѣйствительно, старыя балетныя позы частенько находились въ противорѣчій съ изящными позами античныхъ мраморовъ. Не смотря, однако, на это,—„вымученныя старымъ балетомъ аттитюды всетаки продолжаютъ считаться образцами красоты“.

Съ своей стороны, А. Дунканъ возражала, что возвратъ хореграфіи къ танцамъ древнихъ грековъ не есть еще эволюція искусства. Танецъ будущаго долженъ быть плодомъ, результатомъ всего пройденнаго человѣчествомъ пути. „Отъ танцовщицы грядущаго Дунканъ требуетъ, чтобы ея душа и тѣло были въ полномъ гармоническомъ единеніи и чтобы движеніе тѣла составляло естественную пластическую рѣчь его души“.

Только такимъ путемъ можно достигнуть, что каждая танцовщица, къ какой бы націи она ни принадлежала, будетъ понята всѣмъ человѣчествомъ.

Въ этой громкой формулѣ выражено „все credo“ А. Дунканъ, стремившейся создать переворотъ въ хореграфіи.

Въ самомъ началѣ своей карьеры Л. Фюллеръ опростила танецъ, костюмъ и музыку. Она только намѣтила пути, показавши, что танецъ можетъ быть интереснымъ и жизненнымъ виѣ сферы классическихъ, сложныхъ варіацій. Только впоследствии подъ давленіемъ ярко выраженнаго „дунканизма“ и она прикнула къ новой проповѣди. А. Дунканъ на этой въ сущности всецѣло идейной почвѣ создала теорію и осуществила ее на практикѣ. Она еще больше упростила танецъ, сведя его къ нѣсколькимъ движеніямъ рукъ и ногъ, къ простымъ позамъ и несложному бѣгу и къ скачкамъ. Она совершенно отрицала костюмъ, допуская только одну свободную античную тунику, не связывающую ни движеній рукъ, ни гибкости корпуса, ни рѣзвости ногъ артистокъ.

Реформѣ театральнаго костюма она придала огромное значеніе. Намъ не разъ приходилось говорить о томъ, какую большую роль игралъ костюмъ въ эволюціи танца и въ какой тѣсной зависимости находится характеръ танца отъ костюма артиста. Не будемъ повторять сказаннаго; напомнимъ только, что костюмы XVIII вѣка съ ихъ робронами, фижмами, съ ихъ тяжелыми, длинными юбками, ограничили танецъ спокойными и плавными-медленными движеніями въ горизонтальномъ направленіи (паваны, менуэты и пр.); наоборотъ, когда были введены тюники и короткія газовыя юбочки, освободившія ноги артистокъ, то танцы стали живѣе, разнообразнѣе; сдѣлались возможныя движенія вертикальныя, элевационныя.

Мало того, А. Дунканъ, въ теоріи, даже совершенно отрицала костюмъ.

„Въ каждомъ искусствѣ, говоритъ она, наготово опредѣляется истина, это высшая ступень для достиженія идеала. Художникъ, скульпторъ, поэтъ служатъ наготѣ; только танцовщица забыла о ней; между тѣмъ въ ея творчествѣ главную роль играетъ человѣческое тѣло. Поэтому, когда я танцую обнаженной, то принимаю греческія позы именно потому, что въ нихъ истина; онѣ самыя естественныя“.

Дѣйствительно, А. Дунканъ оглянулась въ глубь вѣковъ и обратила вниманіе на Элладу, гдѣ царило поклоненіе тѣлесной красотѣ. Она была первою танцовщицею, рѣшившеюся снять съ себя корсетъ, освободивши свое тѣло отъ добровольныхъ оковъ. Едва ли не первая она предстала въ полуобнаженномъ видѣ передъ культурною публикою, которая, сообразуясь съ кодексомъ моды, отвыкнула естественно ходить, сидѣть, даже дышать свободно. Тѣло этой публики, по словамъ А. Дунканъ, составляло мрачную геминду ихъ души. Артистка босоножка старалась доказать, что истинная красота заключается въ опрощенной одеждѣ.

Поддерживая свою теорію „обнаженія“ и „босоножія“, А. Дунканъ приводила рядъ соображеній. Танцы, говорила она, зародились въ тотъ моментъ, когда человѣкъ позналъ и оцѣнилъ изящество формъ своего тѣла. Красота формъ человѣческихъ не простая случайность: ее нельзя измѣнить посредствомъ перемѣны костюма. Китайскія женщины могли измѣнить форму своихъ ногъ, благодаря ношенію узкихъ ботинокъ. Современные женщины обезобразили строеніе своего тѣла корсетами, но идеаль челоуѣческаго тѣла остается все таки неизмѣнимымъ. Венера Милосская цѣлые вѣка стоитъ неподвижно на своемъ пьедесталѣ и ею вѣчно будутъ любоваться, потому что она — красота, свѣтъ, правда.

Идеаль красоты, заявляла А. Дунканъ, не можетъ мѣняться вмѣстѣ съ модою, но онъ видоизмѣняется, сообразно культурѣ даннаго момента. Далѣе, она продолжала: „вспомните исторію мраморной статуи молодой римлянки, извлеченной изъ земли при раскопкахъ въ Римѣ. По формамъ своимъ, эта статуя была признана идеаломъ красоты. Со всѣхъ сторонъ Италіи, народъ стекался въ вѣчный городъ, чтобы любоваться находкою. Стремилась поклониться идеальной красотѣ, какъ священной реликвиі. Паломничество приняло такіе размѣры, что папа Иннокентій VIII приказалъ снова зарыть статую“.

Этимъ историческимъ фактомъ, А. Дунканъ хотѣла доказать силу и значеніе „красоты“, въ ея чистомъ, неприкрашенномъ видѣ.

Обнаженное тѣло, по ея словамъ, это высшее проявленіе и культъ каждаго искусства. Передъ нимъ всѣ преклоняются; его одинаково воспѣваютъ поэтъ, живописецъ, скульпторъ. Только танцовщица, по словамъ А. Дунканъ, забыла эту истину. Между тѣмъ она больше всего должна бы помнить, что единственнымъ матеріаломъ ей служить — собственное тѣло. Первое понятіе о красотѣ почеркнуто изъ образа челоуѣческаго, изъ симетріи его формъ, поэтому и новая школа танцевъ должна обучать тому, чтобы движенія находились въ гармоническомъ соотвѣтствіи съ челоуѣческимъ тѣломъ.

Ссылаясь на Шопенгауэра и другихъ мыслителей, А. Дунканъ говорила, что основныя движенія новаго танцевальнаго искусства должны сами въ себѣ заключать тѣ жизненные ростки, изъ которыхъ подобно вѣтвямъ развиваются разнообразныя формы движеній. Этому не могутъ понять танцовщицы стараго балета, потому что онѣ думаютъ только о своихъ тюникахъ и трико. Посмотрите на нихъ внимательнѣе и вы увидите, что въ этомъ трико заключается искусственное тѣло, а танцуетъ какой то безмускульный скелетъ.

Поклонники стараго балета, въ свою очередь, возмущались перемѣною или, лучше сказать, уничтоженіемъ традиціоннаго балетнаго костюма. По ихъ мнѣнію, балерина безъ воздушныхъ тюниковъ (тю—тю, пачки), тоже, что книга безъ переплета. Это пѣніе безъ аккомпанемента; это стебель растенія безъ цвѣтка.....

А. Дунканъ слушала все это и только улыбалась.



2.

Музыкальныя произведенія въ хореграфическихъ формахъ.—Бахъ, Бетховенъ въ танцахъ.—Танцевальная школа сестры Дунканъ.—Ея собственная школа подь Парижемъ.—Методы преподаванія.—Дунканъ какъ исполнительница.—Ея репертуаръ. Катастрофа съ дѣтьми.—Охлажденіе публики къ ея танцамъ.—Значеніе Дунканъ въ хореграфіи.



КРОМЪ костюма, А. Дунканъ произвела еще другую реформу. Она начала давать хореграфическія формы музыкальнымъ произведеніямъ крупнѣйшихъ композиторовъ, то есть, претворять звуковую мелодію въ мелодіи пластическихъ движеній. Мысли классиковъ Баха, Бетховена, Глюка, Шопена и другихъ, Дунканъ стала перелагать въ хореграфическіе образы. Такое нововведеніе вызвало неудовольствіе въ средѣ музыкантовъ. Они громко протестовали, усмотрѣвши въ дѣйствіяхъ „босоногой плясуньи“ профанацію славныхъ именъ Бетховена и др.

Эти протесты не оставлены были А. Дунканъ безъ отвѣта. „Великіе музыкальные композиторы Бахъ, Бетховенъ, Вагнеръ счумѣли въ своихъ произведеніяхъ найти совершенство мірового земного ритма и объединить его человѣческимъ ритмомъ. Поэтому, въ моихъ танцахъ, я и взяла за образецъ ритмъ этихъ крупныхъ мастеровъ. Я это сдѣлала съ цѣлью выразить жестами и движеніями красоту ихъ произведеній, и сгибая свое тѣло подь мѣрные звуки дивной гармоніи, я желала подыскать давно утерянный, природный ритмъ человѣческихъ движеній“. Такъ возражала Дунканъ.

„Сознаюсь, продолжала А. Дунканъ, что танцовать подь музыку Баха, Бетховена—это дѣйствительно артистическое преступленіе. Но дѣлаю это по необходимости, потому что только великія произведенія пробуждаютъ уснувшій танецъ и воскрешаютъ ритмъ. Я танцую подь эту музыку потому, что она вдохновляетъ и уноситъ меня въ міръ грезъ, подобно листу, гонимому вѣтромъ“.

Затѣмъ А. Дунканъ строила свое оправданіе еще на другихъ основаніяхъ. Она утверждала, что перевоплощаетъ въ танцевальную форму мелодіи первоклассныхъ мастеровъ съ цѣлью иллюстрировать дивныя произведенія, посредствомъ хореграфии.

ческихъ приѣмовъ, соединенныхъ съ „игрою покрововъ ея тѣла“. По ея словамъ, она это дѣлала въ сознаніи истиннаго соответствія между звуковымъ и танцевальнымъ ритмами, между слуховымъ и видимымъ аппаратами человека.

Тѣмъ не менѣе, отрицатели Дунканъ не признавали „новаго искусства“ за истину и говорили, что „перевоплощеніе“ чужихъ музыкальныхъ мыслей служить только яркимъ показателемъ бѣдности фантазіи самой новаторши, не создавшей ничего самостоятельнаго, а черпавшей свое вдохновеніе исключительно въ однихъ чужихъ образцахъ.

Появилась масса лицъ, совершенно не признававшихъ новыхъ формъ искусства. Протестовали старые мастера балета. Въ новыхъ созданіяхъ Дунканъ, они видѣли дерзостное нарушеніе неизбѣжно установленныхъ традицій классическаго танца. Протестовали старыя балерины противъ искаженія вѣками освященныхъ каноновъ. Какъ всегда, около новаго искусства возгорѣлась борьба; стороны впадали въ крайности; при этомъ каждая изъ сторонъ признавала свои доводы неопровержимыми. Несмотря на эту борьбу, число поклонниковъ „новаго“ слова въ хореографіи все-таки росло и А. Дунканъ, не стѣняясь, продолжала свою проповѣдь.

Для пропаганды своихъ принциповъ, при помощи своей сестры Елизаветы, она въ 1904 году основала около Дармштадта небольшую школу пластики. Прельщенный новыми идеями, великій герцогъ Гессенскій въ 1908 году отвелъ ей землю для постройки спеціальнаго школьнаго зданія. Въ 1911 году новый расадникъ босоножекъ былъ открытъ.



(Рис. 166).

Новая школа не имѣла ничего общаго съ прежними танцевальными училищами. Въ Дармштадтской школѣ, къ ученицамъ старались на практикѣ примѣнить исключительно одни методы и идеи А. Дунканъ, то есть развивали въ нихъ чувство гармоніи, инстинктъ свободы и гибкость человѣческаго тѣла.

Въ этой школѣ культура формъ и движеній тѣла производилась посредствомъ гимнастики и при помощи свободныхъ танцевъ. Первая считалась обязательною, потому что безъ тѣлесныхъ упражненій танецъ, по толкованію А. Дунканъ, считался невозможнымъ. Безъ гимнастики нельзя было достигнуть главной цѣли новаго искусства, то есть, чтобы движенія тѣла выражали душевные чувства.

Лѣтомъ, Елизавета Дунканъ заставляла своихъ ученицъ танцевать въ лѣсу среди деревьевъ (рис. 166). Имъ внушали, что когда онѣ будутъ танцевать на сценѣ, то, пускай, воображаютъ, что онѣ свободно рѣзвятся на вольномъ воздухѣ, какъ бы желая достигнуть высоты небеснаго свода. Такими отвлеченными понятіями старались наполнить головы юныхъ „босоножекъ“.

Види успѣхъ своей пропаганды, А. Дунканъ устроила и въ Парижѣ школу, подобную Дармштадтской. Она назвала ее „Діонизионъ“.

Въ этой школѣ, воспитанницамъ старались по мѣрѣ возможности производить уче-

нія также на открытомъ воз-
духѣ. Въ замкнутыхъ же клас-
сахъ размѣщены были самыя
разнообразныя изображенія
тѣла человѣческаго. Тутъ со-



(Рис. 167).

браны были барельефы, копія съ античныхъ вазъ и фресокъ, фигурки изъ раскопокъ Танагры, картины танцующихъ разныхъ мастеровъ. Все это служило образчиками для нагляднаго обученія.

Ежедневно производились упражненія съ цѣлью создать изъ тѣла послушное орудіе для установленія общей гармоніи частей всего существа.

Вниманіе ученицъ обращалось на видимыя въ природѣ движенія: на полетъ птицъ, на трепетъ листьевъ, на облака гонимыя вѣтромъ и пр. и пр.

Наблюдая эти явленія, ученицы должны были познать разнообразіе „мелодіи въ природѣ“, дающей богатѣйшій матеріалъ для практической дѣятельности танцовщицы.

Такой методъ ученія былъ установленъ Айседерой Дунканъ въ виду того, что она признавала полную несостоятельность классическихъ балетныхъ школъ. Она не переставала твердить, что классическій танецъ „выдуманъ, изобрѣтенъ“ и совсѣмъ не соответствуетъ тѣмъ естественнымъ движеніямъ, которыя не трудно уловить въ самой природѣ. Благодаря этому и принципы преподаванія въ училищѣ Дунканъ были противоположны пріемамъ, принятымъ въ классической школѣ.

Способы преподаванія въ новомъ разсадникѣ „босоножекъ“ вызвали полемику о значеніи „красоты формъ“. А. Дунканъ продолжала утверждать, что старый балетъ смотрѣлъ на танцовщицу, какъ на куклу, созданную для акробатизма ногъ, при стереотипно слащавой улыбкѣ на лицѣ...

Въ свою очередь, приверженцы пируэта и антрша говорили, что въ „Дунканизмѣ“ наружныя проявленія страстей—горя, страданія вылиты также въ опредѣленный заученный шаблонъ. Это, по ихъ словамъ, не трудно усмотрѣть при наблюденіи школьныхъ занятій ученицъ. Выраженіе лица, при каждомъ данномъ случаѣ, пріобрѣтало у

воспитанницъ такую же заученную форму, какъ и слащавая улыбка классическихъ балеринъ.

Сама же Дунканъ, конечно, восторгалась своею школою. Она была влюблена въ своихъ ученицъ, которыя перекочевывали вмѣстѣ съ нею на гастроли въ разные европейскіе города. Приводимъ описаніе взятой съ натуры сцены одной изъ репетицій съ „дѣвочками“. Подъ звуки одного изъ Бетховенскихъ „andantino“, исполняемаго на рояли, высыпали семь молодыхъ дѣвушекъ, босоногихъ, покрытыхъ легкимъ вуалемъ... Юныя нимфы переплетались въ цѣломъ рядѣ жестовъ... Онѣ казались оживленными цвѣтами,

„Это пьеса Бетховена, пояснила Дунканъ. Смысль ея заключается въ томъ, что дѣвцы приводятъ своихъ жениховъ, чтобы они подъ нѣжную музыку полюбовались красотою дѣвушекъ. Онѣ прекрасны! это весна, это свѣжесть, это щебетаніе вольныхъ птичекъ“.



(Рис. 168).

Затѣмъ, поправивши аттитюду, показавшуюся ей недостаточно выразительною, Дунканъ замѣтила одной изъ своихъ ученицъ:

„Ваши руки—сюда! Вотъ такъ! Шире и мягче разверните ихъ— какъ крылья птицы, колымаемые вѣтромъ“.

При этомъ, своими руками она показала требуемое положеніе... (Рис. 167).

Несмотря на расточаемыя въ печати прелести школы Дунканъ, всетаки продолжались нападки на хореграфическую пророчицу. Ей говорили, что эстетическое воспитаніе тѣла и духа бесполезно для созданія артистокъ новаго типа. „Никого нельзя обучить искусству Айседоры Дунканъ; оно индивидуально и только, пройдя строго классическую школу, можно достигнуть эстетическихъ принциповъ, заложенныхъ въ новое искусство“. Въ виду этого заключали, что школа Дунканъ плодитъ только безграмотныхъ танцовщицъ.

Какъ исполнительница, Дунканъ дѣйствительно выходила изъ ряда обыкновеннаго. Она танцевала передъ публикой при самой незатѣливой обстановкѣ. Во всѣхъ создаваемыхъ образахъ она была стилична. Это лежало въ ея индивидуальныхъ, никѣмъ не

навѣянныхъ качествахъ. Суконная, тяжелая со складками занавѣсь составляла заднюю декорацию. Это былъ фонъ, на которомъ рѣзко обрисовывался полуобнаженный силуэтъ босоножки. (Рис. 168). Вдохновленная эллинскими изваяніями, она была послушна только самой себѣ. Не было болѣе пылкой „Молитвы“, болѣе неудержимой „Побѣды“, болѣе трагической „Фуріи“, болѣе яркой „Чистоты“, какъ Дунканъ. Разнообразные образы



(Рис. 169).

ярицы, вакханки, амазонки и друг. созданы были ею непосредственно. Ее никто не обучалъ, а между тѣмъ, вездѣ она была стилична и въ чистотѣ стиля заключалась прелесть этой исключительной натуры. Такъ восторженно отзывались о босоножкѣ ея поклонники. Сильнѣе всего проявлялся индивидуальный талантъ А. Дунканъ въ созданныхъ ею хореографическихъ картинкахъ, гдѣ, по ея объясненію, она хотѣла возстановить духъ эллинской хореографіи. Въ пьесѣ „Панъ и Эхо“ посредствомъ гармонически спаянныхъ движеній всего корпуса выражалось быстрое нарастаніе восторга и ликования; въ „Вакхѣ и Аріаднѣ“—подчеркивалась опьяненная страсть, доходившая до упоенія; точно также и въ „Орфее“, Дунканъ, посредствомъ ритма движущагося тѣла, наглядно выясняла душевныя переживанія.

Но, все-таки, напрасно притегивала она эллинизмъ къ своимъ исказеніямъ. Въ нихъ проявлялось ея непосредственное творчество, не было надобности указывать, что тутъ создавалось что-то цѣльное античное. Это доказывается также тѣмъ, что передать другимъ свой чисто индивидуальный даръ она была не въ состояніи и ея школа не создала ни одной артистки, близко подходившей по таланту къ самой Дунканъ.

Тѣмъ не менѣе, въ оправданіе разныхъ упрековъ по адресу Дунканъ, упрековъ, касавшихся ученой реставраціи эллинскихъ танцевальныхъ формъ, можно замѣтить, что въ танцахъ Дунканъ дѣйствительно заключалась цѣлая академія позъ и движеній, цѣликомъ выхваченныхъ съ эллинскихъ памятниковъ. Эти движенія были копіями съ отдѣльных

моментовъ, зафиксированныхъ вазовою живописью. Айседора Дунканъ воспользовалась этими моментальными снимками, и, подобно кинематографической лентѣ, связывала ихъ въ цѣльный выразительный танецъ, проникнувшись при этомъ духомъ античной Эллады.

Фрески, монографіи, статуэткі, фрагменты въ музеяхъ, всѣ эти нѣмые документы составляли только сухой матеріалъ для изученія античной хореографіи. Вдохнуть же въ

нихъ жизни составляло уже задачу художниковъ. Разрѣшеніе этой задачи задумала А. Дунканъ.

Нѣкоторыя движенія этой артистки явились даже откровеніемъ для скульпторовъ и хореографовъ новѣйшаго времени; но тѣмъ не менѣе утверждали, что какъ ни почтенна была попытка „возсоздать“ полностью эллинскій танецъ, но это совсѣмъ не удалось и А. Дунканъ въ своихъ реставраціяхъ исполняла не античныя танцы, а „танцевала свои сочиненія“.

Враги упрекали ее въ однообразной мимикѣ, въ недостаточно опредѣленной выразительности переживаній. Съ своей стороны, А. Дунканъ въ свое оправданіе приводила, что античныя греки въ проявленіяхъ радости и горя одинаково тщательно охраняли простоту формъ, сознавая, что въ минуту горя невольно уродовалась красота человѣческаго облика. Этого же нельзя было допускать. А. Дунканъ усвоила себѣ этотъ античный духъ и сознательно свела свою мимику къ немногимъ, сдержаннымъ движеніямъ лица. Она считала недопустимымъ къ античной мимикѣ примѣнять реалистическій драматизмъ современности.

А. Дунканъ почерпала свое вдохновеніе не только въ сферѣ античной Эллады, но и въ другихъ эпохахъ художественной жизни народовъ. Она воспроизводила стили XVI и XVII вѣковъ (Идилліи), при этомъ создавала хореографическія картины музыкальных произведеній Рамо, Глюка, Перри и родоначальниковъ современной музыки; также давала пластическія воспоминанія и грезы о художникахъ Боттичелли, Тиціанѣ и другихъ. Во всѣхъ ея твореніяхъ коренилась одна основная идея—пластическая красота въ ея естественныхъ формахъ. (Рис. 169).

Такіе опыты, конечно, не достигали цѣли. Ихъ не понимали. По замыслу они были только оригинальны. Каждый изъ нихъ требовалъ спеціальныхъ письменныхъ разъясненій, безъ которыхъ всѣ ученія „переживанія“ Дунканъ дѣлались совершенно непонятными. Они возбуждали только интересъ новизны, не доставляя зрителямъ ни малѣйшаго эстетическаго наслажденія и нерѣдко вызывали даже саркастическую улыбку. Въ этихъ странахъ по духу и по формѣ „исканій“, артистка не достигала того идеала, къ которому она стремилась; то были потуги на созданіе чего-то отвлеченнаго, не поддающагося реальному воплощенію посредствомъ хореографическихъ приѣмовъ. Признали, что симфоническую музыку Бетховена нельзя иллюстрировать „танцами“. Увѣренія же Дунканъ, что она хореографически воспроизводитъ мысли композитора, едва ли убѣдительны. А. Дунканъ могла оставаться въ пріятномъ для нея заблужденіи и ея толкованія принимались на вѣру исключительно одними только ея слѣдными поклонниками....

А. Дунканъ постигла страшное горе: при катастрофѣ съ автомобилемъ, погибли двое ея дѣтей. Она намѣрена была покинуть артистическую дѣятельность; но послѣ нѣкотораго времени снова вернулась на сцену. При ея новомъ появленіи на театральныхъ подмосткахъ ее встрѣтили восторженно, желая выразить сочувствіе по поводу понесенной ею утраты. Къ концу же спектакля публика значительно охладѣла къ выступленію артистки. Сказалось скучное, однообразное толкованіе новаго искусства, которое, несмотря на усиленные труды артистки, какъ бы остановилось въ своемъ развитіи.

При единоличномъ выступленіи въ циклѣ своихъ танцевъ „по Шопену“, она по прежнему производила впечатлѣніе; но репутація новаго искусства значительно пострадала, когда она выступала въ Парижѣ совмѣстно съ ея ученицами, взятыми изъ школы. Публика видѣла, какъ дѣвицы ходятъ, бѣгаютъ, прыгаютъ, какъ онѣ усердно машутъ руками, но все это было искусственно и не выходило изъ рамокъ заученнаго. (Рис. 170). Того „вдохновенія“, которое свѣтилось въ творчествѣ самой Дунканъ, не было и слѣда. Такимъ образомъ, воочію, отпали и новыя методы преподаванія....

При этомъ слѣдуетъ отмѣтить, что въ ссылкахъ на древне греческую хореографію не было ничего новаго. Еще въ половинѣ XVIII вѣка, при учрежденіи Парижской Ака-

деи танцевъ, въ ея статутѣ ясно указывалось, что „танецъ долженъ формировать весь корпусъ артиста посредствомъ стройныхъ упражненій, которыя создаютъ гармонически цѣльный организмъ, способный для воспринятія жизненныхъ явленій“. Эти истины сдѣлались прошенными.

Во всякомъ же случаѣ, несомнѣнно, что А. Дунканъ заслуживаетъ особаго вниманія, какъ первая артистка, дерзнувшая указать если и не новые, то давно забытые пути для обновленія застывшей въ своей оболочкѣ сценической хореграфіи. Ея заслуги въ этомъ отношеніи внѣ сомнѣнія и имя ея составитъ видную страницу въ лѣтописяхъ искусства. Она внесла свѣжую струю въ хореграфію и положила начало будущему ея строительству на новыхъ началахъ.



А. Дунканъ и ея ученицы.
(Рис. 170).



ПОДРАЖАТЕЛЬНИЦЫ ДУНКАНЪ.

Установившійся шаблонъ новыхъ формъ.— Повтореніе однихъ и тѣхъ же движеній.—Сестры Визенталь.—Ихъ выступленія.—Успѣхъ вальса.—Герта Визенталь.—Босоножки.—Модь Эленъ. Домбровская.—Пропаганда принциповъ А. Дунканъ.



НОВАЯ ШКОЛА А. Дунканъ быстро пріобрѣтала поклонницъ. Успѣхъ полуобнаженной артистки вызвалъ къ жизни длинный рядъ ея подражательницъ. При выступленіяхъ новоявленныхъ „босоножекъ“ самымъ нагляднымъ образомъ выяснилось, что въ новой подвижной пластинкѣ твердо установились совершенно однородныя у всѣхъ артистокъ движенія, сдѣлавшіяся еще болѣе трафаретными, чѣмъ вызывавшія порицаніе позы и аттитюды прежней изящной школы.

Отпали строгія правила классической грамматики; мѣсто ихъ заняли однообразные скучные жесты, которые постоянно повторялись по одному и тому же шаблону. Однородные малограціозные скачки и припрыжка: тѣ же нагибанія и присѣданія. Точно также сдѣлались стереотипными выраженіе лица, удивленные глаза и искусственная улыбка. Въ этомъ отношеніи, къ новому искусству можно было обратиться съ тѣми же упреками, которые А. Дунканъ въ изобиліи сыпала на рутинно-улыбающихся балеринъ прежней формаци.

На европейскіхъ сценахъ появились „босоножки“—талантливыя и бездарныя „илясуны“. Извѣстность ихъ была мимолетна. Постѣ кратковременнаго успѣха, онѣ быстро исчезали, погружаясь въ Лету забвенія. Слѣдуя примѣру Дунканъ, хореографически безграмотныя „прыгуны“ пользовались красивыми мелодіями лучшихъ музыкальных мастеровъ, надѣясь подѣ ихъ звуки скрыть свою безграмотность. Классическая техника съ ея изящнымъ стилемъ была въ полномъ пренебреженіи. Ссылка на „природу“ прикрыв-

вата бездарность. Старый, классическій танецъ гордился стилемъ и красотою формъ, а этихъ качествъ у развившагося, доморожденного шлетантизма и въ поминѣ не было.

Нѣкоторыя подражательницы Дунканъ всетаки достойны быть занесенными въ исторію хореграфіи. Говоримъ о тѣхъ артисткахъ, которыя не довольствовались однимъ только подражаніемъ, но которыя вносили въ сокровищницу танцевъ нѣчто свое, индивидуальное.

Среди такихъ извѣстностей, которымъ впрочемъ придавали слишкомъ преувеличенное значеніе, были три сестры Визенталь. Онѣ родились въ Вѣнѣ, въ городѣ, гдѣ король вальсовъ І. Страусъ довелъ этотъ танецъ до высшей степени совершенства. Воодушевленные красивыми мелодіями вальса, сестры Визенталь проявляли свое творчество почти исключительно въ плоскости вальсовыхъ музыкальных формъ.

Сестры Визенталь обратили особое вниманіе на традиціонную символику круговаго движенія вальса. вмѣстѣ съ тѣмъ, безъ ущерба красотѣ мелодіи, онѣ признали возможнымъ сокращать и удлинять музыкальный ритмъ и темны вальса. Пользуясь эластичностью музыки, онѣ приенособлялись къ ней, создавая новыя хореграфиче-



ГЕРТА ВИЗЕНТАЛЬ.

(Рис. 171).

скія формы. Свое обогащенное вдохновеніе онѣ черпали исключительно изъ музыкальных мелодій, которыя толковали по своему. Жестами, прыжками и пластикой, онѣ иллюстрировали звуки игривыхъ вальсовъ, подражая Айседорфъ Дунканъ, старавшейся пластически использовать музыкальное творчество Бехтовена, Шопена и др.

Все три сестры прошли серьезную, классическую школу Вѣнскаго балета. Въ этомъ заключался секретъ ихъ успѣха. Подобно Дунканъ, онѣ не были диллетантками, потому имъ технически легко было подыскивать новыя формы искусства. И дѣйствительно эти поиски удалась имъ на столько, что имъ посвящались не только столбцы въ газетахъ, но въ ихъ честь составлялись и отдѣльныя брошюры.

Въ своихъ первыхъ выступленіяхъ все три сестры заявили себя мыслящими балеринами. Сначала онѣ танцевали подъ музыку Шопена, стараясь доказать, что онѣ не подражаютъ Айседорфъ Дунканъ, а творятъ нѣчто совершенно новое. Затѣмъ, въ ихъ программу вошли вальсы Ланнера, Страуса и другіе. Въ движеніяхъ ихъ рукъ, въ ихъ радостныхъ прыжкахъ усмотрѣли что-то невиданное. Отъ быстрыхъ, рѣзкихъ скачковъ, онѣ снова въ самыхъ нѣжныхъ тонахъ переходили къ спокойному уравновѣшенному трехчетвертному такту вальса. Особенно удачно отбѣняли онѣ разныя мелодіи въ морѣ звуковъ Стравинскіихъ вдохновенныхъ произведеній (рис. 171).

Эльза Визенталь съ самыми разнообразными переливами страсти исполняла „Розы съ юга“. Она въ экстазѣ какъ бы умиралась ароматомъ цвѣтка. Кружась, перелетала всю сцену, вызывая истинный восторгъ публики. Герта Визенталь танцевала подъ звуки Стра-

уеовскаго „An dem schönen blauen Donau“. Сначала, въ интродукціи, окруженная въ легкія синеватыя подобно цвѣту волнъ одежды, она сидѣла на землѣ (рис. 172), прикрытая ниспадавшими съ головы золотистыми волосами. Затѣмъ медленно поднималась, въ тактъ съ тихою мелодіею и въ то же время руками дѣлала движенія, какъ будто черпала воду, пропуская ее черезъ свои пальцы. Затѣмъ она вертѣлась, дѣлая сначала широкіе размахи, потомъ все болѣе и болѣе суживала ихъ и наконецъ превращала весь свой образъ какъ бы въ узкое колеблющееся пламя. Во время ея танцевъ радость выраженная на лицѣ чередовалась съ горемъ. Въ цѣломъ рядѣ „переживаній“ все ея существо было проникнуто лирикой жизнерадостнаго сознанія счастья въ природѣ. Такъ писали о ней восторженные нѣмцы. Въ началѣ артистической дѣятельности, всѣ три сестры Эльза, Герта и Берта выступали совмѣстно; затѣмъ отъ нихъ отдѣлилась Берта, подъ руководствомъ которой создавались всѣ „вальсующія“ мимотанцы. Она была отдѣлилась отъ сестеръ, танцы

Эльзы и Герты утратили прежнюю прелесть. Выручала одна только Эльза, имѣвшая наружный видъ полумаріонетки съ комически-кукольнымъ лицомъ. Наконецъ и Герта разсталась съ Эльзой. Каждая изъ сестеръ танцевала отдѣльно въ разныхъ кафе-концертныхъ залахъ. Наибольшимъ успѣхомъ пользовалась Герта въ танцахъ подъ звуки вальса „Frühlingsstimmen“ и Листовской Рапсодіи (рис. 173). Она была любимцею публики. Про нее говорили, что она танцуетъ „какъ вѣтеръ или волна, какъ стебель или цвѣтокъ“. Это — „природа“ безъ прикрасъ, въ истинномъ значеніи этого понятія; каждый ея поэтический порывъ—правда!“.

Упрекали всѣхъ сестеръ въ ограниченности и однообразности ихъ узкаго репертуара, составленнаго почти исключительно изъ однихъ вальсовъ. Дальше этого дѣйствительно онѣ не шли

Не смотря на „кафеиантанный характеръ“ номеровъ Визенталевской программы, даже серьезная нѣмецкая критика обратила вниманіе на появленіе этихъ артистокъ. Нѣмцы придавали имъ особое значеніе въ области хореграфіи. Между прочимъ, объ нихъ писали: „Строгая, камерная музыка имѣетъ несомнѣнное право на существованіе; точно также должно быть отведено почетное мѣсто и камерной хореграфіи. Сестры Визенталь явились предвозвѣстницами интимнаго камернаго танца. По свойству своему, музыка Шопена, Шумана и др. требуетъ и интимнаго исполненія въ небольшомъ помѣщеніи. Произведенія этихъ большихъ мастеровъ музыки много проигрываютъ въ оркестровомъ переложеніи, даже и въ превосходной оркестровкѣ; поэтому сестры Визенталь танцевали



ЭЛЬЗА ВИЗЕНТАЛЬ.

(Рис. 172).

всегда подъ рояль. Далѣе, тотъ же критикъ усмотрѣлъ въ творчествѣ сестеръ крѣпчайшее, неотдѣлимое сліяніе двухъ элементовъ—звука съ движеніемъ, т. е. претвореніе мелодіи въ ритмическую пластину.

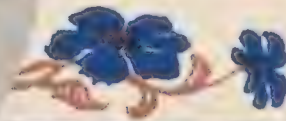
Такія положенія и такія идеи раньше сестеръ были уже въ достаточной степени проведены на сцену Айседорой Дунканъ, потому слѣдуетъ признать, что сестры Визенталь въ этомъ отношеніи ничего новаго не создали.

Ихъ появленіе отмѣчается нами только какъ откликъ движенія „новаго искусства“, первый толчекъ которому былъ данъ его піонерами Л. Фюллеръ и А. Дунканъ.

Особеннаго вниманія заслуживаютъ артистки Ида Рубинштейнъ *) и Модъ Элленъ. Эта послѣдняя имѣла громаднѣйшій успѣхъ въ Лондонѣ, гдѣ среди цвѣтовъ и зелени сада, на открытомъ воздухѣ, исполняла „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ Мендельсона. Успѣхъ-же ея въ „Соломенѣ“ былъ такъ великъ, что у нея появилось много слѣпыхъ подражательницъ: „Гертруда Гофманъ“, „La belle Zola“ и другія. Въ программу Модъ Элленъ входили неиспользованныя еще хореграфіей музыкальныя произведенія Баха, Шумана, Рубинштейна, Грига и другихъ. Танцовщица эта была очень музыкальна и танцы ея „исходили отъ музыки“, но въ нихъ было много рабскаго подражанія Дунканъ и чувствовался недостатокъ темперамента. (Рис. 174).

Изъ массы другихъ босоножекъ можно еще выдѣлать Домбровскую, явившуюся на сцену безъ всякой рекламы и тѣмъ не менѣе имѣвшую значительный успѣхъ. Молодая, стройная, почти ребенокъ съ гибкими, мягкими

*) О ней подробности въ слѣдующей главѣ.



ГЕРТА ВИЗЕНТАЛЬ.
(Рис. 173).

движеніями и съ большимъ чувствомъ ритма такова была Домбровская. Она создавала хореграфическія миниатюры изъ мелодій Грига, Шуберта, Подеревскаго. Ея танцы — короткія поэтическія грезы, обвѣяныя то шаловливою радостью, то элегическою грустью. Это именно та камерная, интимная хореграфія, которую желали видѣть въ выступленіяхъ сестеръ Визенталь. Домбровская была лучшею ученицею Дунканъ, сумѣвшею внести въ Дунканизмъ нѣсколько новыхъ черточекъ своего оригинальнаго таланта.

Мы назвали только нѣсколько болѣе выдающихся послѣдовательницъ Дунканъ. Ихъ появилось множество: Гертруда Лейстикова Эленъ Тельсъ, Клотильда Дериъ и многія другія. Въ отдѣлѣ кафе-концертнаго искусства, не мало вліявшаго на искусство балетной сцены, мы охарактеризуемъ ихъ въ числѣ представительницъ разныхъ античныхъ, восточныхъ и иныхъ „экзотикъ“.

Такимъ образомъ усматривается, что движеніе въ старомъ искусствѣ балетнаго танца, начатое, какъ мы показали, Лозе Фюллеръ, было продолжено, расширено и углублено Айседорой Дунканъ, которая создала свою школу, вызвавшую къ жизни новый танецъ и вмѣстѣ съ тѣмъ и новыя точки зрѣнія на значеніе хореграфическаго искусства. Вліяніе Дунканизма на хореграфію XX вѣка безспорно. Оно способствовало основанію такъ называемаго новаго балета, проникнутаго положеніями, ярко выраженными въ отдѣльныхъ танцахъ новаторши Дунканъ.

Принципъ эстраднаго танца, изобрѣтеннаго Айседорой Дунканъ, сталъ постепенно примѣняться къ цѣльнымъ хореграфическимъ произведеніямъ большой сцены.

Первымъ хореграфомъ новѣйшей формаціи былъ М. Фокинъ.



(Рис. 174).





XIV.

М. ФОКИНЪ И НОВЫЙ БАЛЕТЪ.

Реформа балетнаго костюма.—Взглядъ Дунканъ на значеніе костюма.—М. Фокинъ.—Свобода движеній и виртуозность.—Протестъ Гейне.—Отрицаніе пуантовъ.—Танцы на полуноскъ.—Идеализація танца.—Балетная музыка.—Единство танца и музыки.—Репертуаръ Фокина.—Его разнообразіе.—Борьба съ классицизмомъ.



ДУНКАНИЗМЪ нашелъ себѣ благоприятную почву въ петроградскомъ балетѣ. Проникнувшись принципами новой школы, ярко выраженными въ одиночныхъ танцахъ Айседоры Дунканъ, петроградскій артистъ М. Фокинъ рѣшился примѣнить ихъ къ цѣльному балету.

Прежде всего, имъ обращено было вниманіе на взаимодѣйствіе балетнаго костюма и танцевъ. Первоначальную въ этомъ направленіи реформу сдѣлала Дунканъ.

„Играя на рояли, никому не придетъ въ голову надѣть на руки перчатки. Танцуя ногами, безсмысленно натягивать на нихъ трико!“ Такъ рассуждала А. Дунканъ. Ея заключенія принимались М. Фокинымъ на вѣру и онъ началъ широко примѣнять босоножіе въ балетахъ, сюжеты которыхъ были имъ почерпнуты изъ античной жизни („Евника“, „Нарциссъ“, „Дафнисъ и Хлоя“, „Клеопатра“).

Прослѣдивши исторію хореографіи, не трудно усмотрѣть, что чѣмъ сложнѣе былъ костюмъ, тѣмъ проще были и танцы, потому что тяжелый костюмъ связывалъ свободныя движенія ноги. Съ опрощеніемъ костюма и съ введеніемъ короткихъ легкихъ тюниковъ, танцы сдѣлались сложнѣе; открылся широкій путь для развитія виртуозности классичес-

каго танца. Образовались двѣ школы—итальянская и французская, развивавшія сценическій танецъ въ одномъ направленіи: но французская школа и до сихъ поръ сохранила плавность движеній, чуждаясь техническихъ преувеличеній; итальянская же пошла по пути технической экзальтаціи и довела виртуозность до возможныхъ для человѣческаго тѣла предѣловъ. Не будетъ натяжкой, если объяснить разницу исторически: старая Франція—страна плавнаго менуэта, а старая Италія страна бурной тарантеллы.

Техника балетнаго танца къ концу XIX вѣка, какъ было уже отмѣчено, дошла до такихъ границъ, что неминуемо должна была остановиться. Волчкообразныя верченія на одной ногѣ и тому подобный хореографическій развратъ начали превращать благороднѣйшее искусство пластики въ ярмарочное, балаганное зрѣлище.

Увеличивалось не качество, а одно только количество выработанныхъ движеній; развитіе же духовной стороны искусства остановилось . . .

Въ заботахъ объ изобрѣтеніи сложнѣйшихъ темповъ и виртуозныхъ трудностей балетмейстеры больше думали „о ногахъ“ балетныхъ артистовъ; мало обращали вниманія на естественную, свободную постановку корпуса и на правильное владѣніе руками, то есть тѣми органами, которые служатъ главнѣйшими проводниками душевныхъ движеній. Такимъ образомъ, постепенно утрачивалась связь и взаимодѣйствіе между частями человѣческаго тѣла, благодаря чему нарушалась общая гармонія танца.

На это обратила вниманіе А. Дунканъ, придававшая громадное значеніе движеніямъ рукъ. Это особенно ярко выражалось во всѣхъ одиночныхъ выступленіяхъ босоножки. Критики даже говорили, что она „танцуетъ больше руками, чѣмъ ногами“.

Появился М. Фокинъ (рис. 175). Стѣдуя принципамъ Дунканъ, онъ задумалъ сдвинуть балетъ съ мертвой точки „виртуозности“. Прежде всего, началъ проповѣдывать, что для достиженія общей гармоніи всего человѣческаго тѣла, главнѣйшимъ образомъ, необходимо умѣніе владѣть руками, какъ главнѣйшимъ элементомъ, создающимъ красоту линій всего корпуса.

Воспитанному въ строго классической петроградской школѣ М. Фокину этотъ принципъ былъ давно извѣстенъ; но въ погонѣ за „виртуозностью“ его какъ будто забыли; поэтому новатору, лично знакомому съ тайнами классической техники, не трудно было призвать его вновь къ жизни, давши ему только болѣе широкое толкованіе при примѣненіи его къ настроенію танца. Не смотря на встрѣченные противодѣйствія, Фокинъ твердо шелъ къ намѣченной цѣли. Его творчество оживило застывшее балетное искусство. Каждое новое твореніе Фокина возбуждало интересъ; о немъ спорили, высказывались „за и противъ“ новаго теченія.

Реформа, какъ мы уже говорили, началась съ костюма и съ обнаженія ногъ. Ноги, лишенныя тѣсной обуви, т. е. розовыхъ башмачковъ съ набитыми носками, стали неспособными къ движеніямъ на пуантахъ и къ достиженію связанныхъ съ этими послѣдними



М. ФОКИНЪ. (Съ рисунка худ. Сѣрова).
(Рис. 175).

пируэтовъ и фуэте. Должна была исчезнуть цѣлая серия балетныхъ танцевъ. Движенія естественныя, свободныя, соответствующія психологическому настроенію танца въ Фокинскихъ твореніяхъ, брали верхъ надъ сложною, виртуозною техникою.

Признавая пуанты необходимыми только въ однихъ „тюникковыхъ“ балетахъ, М. Фокинъ явился яркимъ проповѣдникомъ „полуноски“.

Традиціи были поколеблены. Всполомилось взбаламученное море стараго стиля. Фокинское направленіе осуждалось громогласно. Особенно дерзкимъ казалось пренебреженіе къ освященнымъ временемъ канонамъ виртуознаго танца. Отрицавшую „стальные носки“ новую Фокинскую школу можно назвать „школою полуноски“. Убѣжденною и типичною представительницею „полуноски“ была едва ли не лучшая ученица М. Фокина—его жена Вѣра Фокина. (Рис. 176).



ВѢРА ФОКИНА.
Изъ балета „Ольби“.
(Рис. 176).

Ея новыя „выразительныя“ танцы осуждались не мало порицателями новаго искусства. Но имъ очевидно было неизвѣстно, что проводимыя въ жизнь новыя теоріи хореографіи были уже давно возвышены лучшими умами Европы. Онѣ издавна таплись подъ снудомъ и ждали только толчка, чтобы снова выплыть наружу. Достаточно привести протестъ, выраженный поэтомъ Г. Гейне.

„Талецъ и танцовщица властно завладѣли всѣмъ моимъ вниманіемъ, заявилъ великій поэтъ. То не былъ классическій танецъ, парящій до сихъ поръ въ нашихъ балетахъ, въ которыхъ, какъ и въ ложно-классической трагедіи, господствуетъ искусственность“.

„Правду сказать, мнѣ досадно смотрѣть на парижскій балетъ, въ Большой Оперѣ, гдѣ сохранились во всей чистотѣ красоты классическаго танца, тогда какъ во всѣхъ другихъ искусствахъ, французы испровергали традиціи. Лорансъ *) не была великой танцовщицей. Кончики ея пальцевъ не были какъ слѣдуетъ вытянуты; ноги не были выломаны для всевозможныхъ позцій; она ничего не понимала въ танцахъ, какъ имъ учить Вестрисъ“.

рисъ; но она танцевала такъ, какъ природа велитъ танцевать людямъ. Все существо ея гармонировало съ пляской. Не только ноги, но и все тѣло и лицо танцевали съ нею“.

Изъ приведеннаго протеста видно, что уже со временъ Вестриса, многіе передовые люди были пресыщены балетнымъ классицизмомъ. Наконецъ, китайская стѣна прежнихъ балетныхъ формъ была пробита. Первую брешь пробила А. Дупканъ, а за нею слѣдомъ, по указанію М. Фокина, начали рушиться устои классической виртуозной хореографіи. На долго-ли? Это другой вопросъ!

Основныя черты реформъ М. Фокина, какъ мы уже говорили, заключались въ опрошеніи балетнаго костюма. Онъ отвергъ условныя тюники и башмаки, давши просторъ

*) Настоящій протестъ выраженъ Г. Гейне по поводу танцевъ незначительной артистки Лорансъ, подвизавшейся на одной изъ маленькихъ сценъ Германіи.

естественнымъ движеніямъ человѣческаго тѣла. Уступка традиціоннымъ тюникамъ была имъ сдѣлана только въ его реконструкціяхъ балетовъ временъ Гальони, напримѣръ въ „Сильфидѣ“, этомъ чистѣйшемъ тюниковомъ балетѣ со всѣми условностями стараго времени. Та же уступка была имъ сдѣлана и въ его балетѣ „Эросъ“ (рис. 177). Въ балетахъ же восточнаго и античнаго цикла или же съ русскими сюжетами, тюники были совершенно изгнаны.

Поклонники „новыхъ вѣяній“ ставили это въ заслугу Фокину, утверждая, что „Царь-Дѣвица“ въ балетѣ „Конекъ Горбунѣ“, танцующая на цуантахъ и въ тюникахъ — верхъ нецѣлостности; они же считали совершенно несуразнымъ, что въ балетѣ „Дочь Фараона“ египтянки исполняютъ quasi-египетскіе танцы въ „тюникахъ“. Въ паралель приводили русскій балетъ Фокина „Жаръ Птица“ и египетскій „Клеопатру“, гдѣ такой „чепухи“, какъ прежде практиковалось, не встрѣчается. Вездѣ костюмъ соответствуетъ эпохѣ и національности, а вмѣстѣ съ тѣмъ, танцамъ. На эту тему высказывались и противоположныя сужденія. Большіе мастера балета внимательно выслушивали по ихъ адресу



(Рис. 177).

упреки о недостаточно выдержанной „стилизациі“ въ ихъ произведеніяхъ; затѣмъ, они категорически заявляли, что считают балетъ исключительно изящнымъ искусствомъ; потому въ немъ не можетъ быть мѣста чисто реальнымъ безъ прикрасъ бытовымъ формамъ. Въ балетѣ, по ихъ мнѣнію, танцы не могутъ быть сколкомъ съ народныхъ плясокъ, въ ихъ неприкрашенномъ, первобытномъ видѣ. Они непременно должны быть идеализированы; для этой цѣли и существуютъ балетмейстеры, обязанные блюсти высшіе идеалы какъ красоты, такъ и ея изящныхъ формъ, благодаря которымъ создается благородное искусство живой пластики. Они удивлялись, почему признается нецѣлостію идеализировать въ балетѣ русскій танецъ, заставляя артистку исполнять его на цуантахъ? Это совсѣмъ неумѣстный педантизмъ, твердили защитники „изящества“. Маріусъ Петина много разъ выражалъ свой взглядъ на „стилизацию“ его балета „Дочь Фараона“. Онъ говорилъ: „Взгляните на высѣченные на античныхъ камняхъ изображенія танцующихъ египтянъ; всѣ они облачены въ короткія юбочки или же совершенно обнажены“. При этомъ имъ добавлялось, что въ „Дочери Фараона“ танцующіе одѣты въ тѣхъ же короткихъ античныхъ тюникахъ, только болѣе пышныхъ. Изъ этихъ словъ, какъ будто слѣдовало заключить, что прототипомъ современныхъ балетныхъ юбочекъ, вѣроятно, послужила одежда египтянъ . . .

Такія мнѣнія считались не серьезными и конечно вызвали улыбки . . . Тѣмъ не

менѣе, балетмейстеры стараго закала держались правила, что и въ костюмахъ долженъ быть сохраненъ стиль *обязательно* идеализованный. Ссылались на того же „Конька“. Спросите, говорили они, какой стиль костюма (хотя бы и въ короткихъ юбкахъ) „Царь Дѣвницы“. Всѣ въ одинъ голосъ отвѣтятъ: стиль русскій!.

Какъ ни праздны были пререканія, но всё доводы, приводимые М. Фокинымъ въ защиту его реформъ, антагонисты новатора старались опровергнуть еще тѣмъ, что „новшества“ не имѣютъ подъ собою никакой реальной почвы. Всѣ „новые балеты“ Фокина приняли только другія формы, оставаясь, подобно прежнимъ, ба-



Риаваль

Говорили, что какъ бы ни красивы были балеты поватора, но всё они все-таки не уничтожаютъ прелести прежнихъ, тюниковыхъ балетовъ, не подмелевальныхъ упраздненію, но ожидающихъ только реформъ въ ихъ наружной конструкціи. Указывали, что одѣтыя въ „тюники“ и въ трико“ артистки одинаково успѣшно вы-

(Pnc. 178).

являли всякаго рода „перезииванія“, т. е. объединили наружныя движенія съ душевными стремленіями. Что же касается облагороженныхъ линій классическаго балета въ сравненіи съ рѣзкими и некультурными „естественными“ движеніями, о которыхъ такъ усердно заботились новаторы, то вопросъ о томъ, которымъ изъ нихъ слѣдуетъ отдать преимущество въ смыслѣ изящества—также возбудилъ не мало разнородныхъ мнѣній.

М. Фокину ставили въ заслугу, что онъ реформировалъ балетную музыку. Онъ включилъ въ свой репертуаръ лучшіе образцы музыкальной литературы, освободивъ балетъ отъ специально балетной музыки прежняго времени. Онъ ставилъ балеты на музыку Чайковскаго (Эросъ), Балакирева (Исламъ), Римскаго-Корсакова (Шехеразада), Глинки (Арагонская хота), Бородина (Половецкіе танцы), Стравинскаго (Петрушка, Жаръ-Птица, Шопениана), Глазунова (Стенька Разинъ), Шумана (Карнавалъ), Вагнера (Тангейзеръ) и пр.

На это отвѣчали, что и до Фокина въ балетную музыку Чайковскій, Глазуновъ, М. оперные мастера. Петроградскіе же балетмейстеры въ теченіе болѣе полустолѣтія обязательно должны были пользоваться музыкою специально приглашенныхъ балетныхъ композиторовъ; потому имъ нельзя было и ставить въ вину, что они не обращались къ „серьезнымъ“ музыкальнымъ мастерамъ. Что же касается личнаго отношенія Фокина къ музыкѣ, то онъ, подобно Дунканъ, вдохновлялся давно извѣстными музыкальными произведеніями и умѣло прииспосбливалъ къ нимъ свое творчество.



(Рис. 181).



(Рис. 180).



(Рис. 179).

При этомъ нельзя однако не признать, что каждой нотѣ онъ давалъ совершенно произвольное толкованіе, которое композиторъ музыки можетъ быть даже и не имѣлъ въ виду. Такая интерпретация имѣла впрочемъ и свою хорошую сторону. Сочиняя танцы подъ готовую избранную музыку, М. Фокинъ перевоспитывалъ артистовъ, приучая ихъ къ сложнѣйшимъ темпамъ и ритмамъ современной музыки. Но и это было не такъ ново, какъ съ виду казалось.

Старые балетные мастера не разъ ставили танцы въ „операхъ“, гдѣ зачастую очень успѣшно примѣнялись къ духу оперы, къ эпохѣ и къ характеру требуемыхъ по положенію танцевъ. Достаточно указать на „Вальпургіеву ночь“ М. Петина или на „Польскій“, поставленный Гольцемъ въ оперѣ Глинки „Жизнь за Царя“. Это—цѣлыя поэмы въ танцахъ, съ такимъ же паростаніемъ всевозможныхъ „перезииваній“, о которыхъ такъ назойливо хлопоталъ М. Фокинъ. Нельзя также не отмѣтить, что всѣ творенія г. Фокина не могутъ быть названы чисто „реальными“. Они въ своихъ движеніяхъ одинаково искусственны, какъ и массовые танцы старыхъ балетныхъ мастеровъ. Достаточно привести въ примѣръ танцы въ его балетѣ „Стенька Ра-

лись". Они безспорно красивы, но все таки искусственны, „идеализированы" и очень, очень далеки от истины. Пляски привольской вольницы Стеньки Разина не могли вылиться въ Фокинскія формы.

Въ хореграфическомъ смыслѣ значеніе реформы Фокина заключалось въ принятіи единства танца, т. е. неотдѣлимости его отъ музыки и въ связи со смысломъ изображаемаго художественнаго момента. Такое толкованіе конечно признано безспорнымъ. Кромѣ того, въ заслугу М. Фокину можно поставить его борьбу съ теотической владицей балета прима-балериной. Въ прежнихъ хореграфическихъ произведеніяхъ первая танцовщица составляла ось, вокругъ которой вращался весь интересъ балета. Въ известномъ мѣстѣ зачастую въ ущербъ не только правому смыслу, но даже и сюжету считалось необходимымъ поставить для прима-балерины „pas d'action". Незмѣнные адажио, вариации и „кода" специально приспособлялись къ способностямъ какъ самой балерины, такъ и зачастую взятаго на прокатъ ея партнера. И артистка танцевала „парадный" номеръ на беду-ли, въ подводномъ царствѣ, въ загробномъ мірѣ безразлично; остальные же солдаты и кордебалеты были только фономъ для выдѣленія балерины въ красной рамѣ.

Ставя свои произведенія, М. Фокинъ видимо отбросилъ отъ прежняго шаблона и не заботился исключительно о балеринѣ. Онъ творилъ, сообразуясь съ духомъ и со смысломъ художественныхъ пѣлей. Если балерина была ему необходима, то давалъ ей подобающее мѣсто: если нѣтъ—онъ обходился безъ нея, заботясь исключительно о художественномъ рисункѣ и о пластической мысли своего созанія. Такимъ путемъ Фокинъ стремился дать балету новую жизнь и новую красоту.

Первымъ балетомъ М. Фокина былъ „Эвника" съ античными танцами. Это былъ первый его опытъ примѣненія „Дунканизма" къ большой сценѣ. Новаторъ, повидимому, шелъ еще ощупью. Онъ колебался, не рѣшаясь сразу порвать со старыми традиціями. Тутъ еще главенствовала прима-балерина; есть и кордебалеты, не всегда логично вступающій въ дѣйствіе; но мѣстами уже ярко вырисовывались новые рисунки со свѣжими красками, несмотря на то, что сюжетъ былъ построенъ въ сланищавомъ духѣ условной античности... Въ „Эвникѣ" уже видно было, что Фокинъ большой стилистъ.

Въ дальнейшей его дѣятельности красною чертою проходитъ его умѣніе придавать балету характеристику эпохи. Это не трудно усмотрѣть изъ всего его обширнаго репертуара (рис. 178).

Приведемъ нѣсколько примѣровъ. Влестящая эпоха Людовика XIV съ ея роскошью, пестротой и вычурностью показана у него въ чрезвычайно стильной картинѣ „Навиль-онъ Армиды". Тутъ эпоха оживаетъ въ чудесныхъ декораціяхъ, костюмахъ. Въ музыкѣ слышится пастораль и мадригальная сантиментальность, а въ танцахъ изысканная, манерная и спокойно-величавая напыщенность того времени.

Мечтательная романтика Шопена съ ея грустью и дунными грезами хореграфически воспроизведена въ „Шопениадѣ", сочиненной въ духѣ эпохи тридцатыхъ годовъ и въ тонахъ классическаго „тюниковаго" балета времени Тамьони.

Шутливый сантиментализмъ Шумана нашелъ себѣ воплощеніе въ „Карнавалѣ" Фокина. Тутъ дѣйствуютъ Флорестины, Арлекины, Коломбины, Эстреллы, Пьеро и другіе мечтатели и влюбленные. Въ нѣсколькихъ пластическихъ эпизодахъ, они сливаются съ музыкальными мелодіями. Эта стильная попытка воплотить мелодичныя мечты музыканта въ хореграфическіе образы—одинъ изъ удачливѣйшихъ плодовъ новаго творчества.

Въ „Половецкихъ танцахъ" М. Фокинъ развернулъ всю свою мощь. Онъ создалъ изумительныя массовыя, движущіяся группы, переплетавшіяся въ сложнѣйшихъ по запутанности танцахъ. Онъ свивалъ и развивалъ сложный клубокъ скачущихъ, прыгающихъ, прыгающихъ, прыгающихъ людей. Затѣмъ вся эта нагроможденная масса съ удивительною легкостью распутывалась въ стройномъ порядкѣ. Тутъ ярко сказалось сліяніе танцевъ съ партитурой и разработка музыкальнаго контрапункта, воплощеннаго въ пластичес-

ныхъ формахъ (рис. 179, 180 и 181). Не менѣе замѣчательны были въ этомъ отношеніи и „Прелюдія“ Листа и „Ученикъ Чародѣя“ Поля Дюка.

Фокина обвиняли еще въ томъ, что онъ какъ будто бы игнорировалъ самый „танецъ“. Дѣйствительно, въ началѣ своей балетмейстерской карьеры, въ разгаръ борьбы съ „новыми вѣяніями“, въ эпоху преувеличеній и задора, этотъ упрекъ могъ показаться основательнымъ. Упрекъ исходилъ отъ извѣстнаго композитора Сенъ-Санса. Онъ говорилъ, что послѣ оперъ, изъ которыхъ изгнано пѣніе, намъ повидимому обѣщаютъ балетъ, изъ котораго будутъ изгнаны танцы. „Отдайте намъ чудные балеты былыхъ временъ, занимайтесь мимикой и симфоніей, но не уничтожайте танцевъ, въ которыхъ ярко сказывается прелесть женщины“. Этотъ упрекъ М. Фокинъ могъ бы, конечно, принять и на свой счетъ. Дѣйствительно, въ первое время своей дѣятельности, (Клеопатра и др.) онъ явно шелъ по пути исключительнаго развитія мимической драмы, почти безъ танцевъ. Но будучи самъ хорошимъ классическимъ танцовщикомъ, онъ не могъ долго оставаться на этой дорогѣ. Свои послѣдующія произведенія онъ украсилъ цѣлымъ рядомъ изящныхъ танцевъ.

Затѣмъ критики „новаго балета“ предупреждали новаторовъ отъ другой опасности. Опасались, какъ бы въ замѣнъ прежняго шаблона не выработался шаблонъ Дунканизма и новый балетъ не застылъ бы въ трафаретъ „босоножія и туники“.

Такое опасеніе, однако, было „ПОКА“ не основательно. Говоримъ „пока“, потому что творчество Фокина было очень разнообразно. Туники и босоножіе примѣнялись имъ только тамъ, гдѣ они были для него органически необходимы (Нарциссъ, Дафнисъ и др.). Въ другихъ же его произведеніяхъ костюмы сообразовались съ этнографическими и бытовыми требованіями.

Такимъ образомъ, съ начала XX вѣка постепенно проникали въ балетъ новыя формы. Старый классицизмъ съ его неизмѣнными короткими тюниками находилъ себѣ крѣпкій оплотъ только на Парижской и на Петроградской балетныхъ сценахъ. Особенно въ Парижской „Grand Opéra“, въ этой консерваторіи танца, никакъ не могли помириться съ новшествами, какъ костюма, такъ и тѣмъ „переживаніями“ въ танцахъ, которыя составляли альфу и омегу новаго искусства.

Вмѣстѣ съ Фокинымъ расчищали пути новому балету еще московскій балетмейстеръ Горскій, товарищъ Фокина Андріановъ и наконецъ Нижинскій, своими постановками вызвавшій въ Парижѣ цѣлую бурю насмѣшекъ.... Онъ намѣревался быть основателемъ самоновѣйшей школы Кубистики въ хореографіи....





XV.

НОВЫЙ БАЛЕТЪ ВЪ ПАРИЖѢ.

I.

Русскій балетъ въ Парижѣ. — Совмѣстное творчество. — Обновленіе балетныхъ формъ. — Балетъ „Клеопатра“. — Роскошь постановки. Восторгъ парижанъ. — „Призракъ розы“. — Успѣхъ Карсавиной и Нижинскаго. — Балеты „Сильфиды“, „Бабочка“. — Мифологическіе балеты.



РЕФОРМА хореграфическаго, сценическаго искусства совершилась въ Парижѣ въ 1909 году. На сценѣ театра „Шателэ“ впервые, во всей полнотѣ, были представлены образцы „новаго“ искусства. Прибывшая изъ Петрограда группа русскихъ артистовъ и художниковъ (антреприза г. Дягилева) создала новыя формы хореграфіи. Появленіе ихъ на сценѣ было результатомъ коллективнаго творчества балетмейстеровъ, композиторовъ, художниковъ и лицъ близко знакомыхъ съ искусствомъ. Коллегія обсуждала планъ предстоящихъ постановокъ. Сюда входили сюжетъ, характеръ музыки и танцевъ, декораций, костюмы, общій тонъ и колоритъ предполагаемаго произведенія. Всѣ работали совмѣстно. Безъ общаго объѣма мыслей не проходила ни одна мельчайшая подробность... Въ результатѣ достигалось единство художественнаго замысла.

Нельзя сказать, чтобы идея совмѣстнаго творчества была новою. Еще Новерръ, въ началѣ прошлаго столѣтія, проповѣдывалъ обязательность коллективной постановки хореграфическихъ произведеній.

„Еслибы художникъ-декораторъ, композиторъ и балетмейстеръ совѣщались между собою—случай до сихъ поръ, къ несчастію, еще неизвѣстный—то они въ состояніи были бы представить публикѣ дѣйствительно интересное произведеніе“. Такъ утверждалъ Новерръ въ своихъ „письмахъ о танцахъ и балетѣ“.



(Рис. 182.)



(Рис. 183.)

Самому Новерру и цѣлому ряду его послѣдователей не удалось, однако, практически осуществить то, о чемъ мечталъ реформаторъ балета прошлаго вѣка. Творцы балетовъ какъ будто забыли завѣты нхъ великаго учителя Новерра. Каждый изъ нихъ заботился исключительно о своей самостоятельности. Единственнымъ руководителемъ постановки былъ одинъ только полновластный балетмейстеръ. Онъ рѣдко принималъ стороннія указанія, отговариваясь общеою фразою: „за успѣхъ но-

ваго балета отвѣчаю я одинъ, потому совѣтовъ ни въ его постановкѣ, ни въ его обстановкѣ не принимаю!“.

Такъ говорили и балетмейстеръ Мариусъ Петипа, бывшій, однако, большимъ поклонникомъ Новерра. Приступая къ репетиціямъ новаго балета, М. Петипа обыкновенно начиналъ съ того, что дѣлалъ „заказъ“ композитору. Они урѣзывали и добавляли такты *). Нерѣдко получалась такая мозаика, которая ни по духу, ни по времени не подходила къ характеру его собственныхъ твореній.

Такая система постановки была совершенно отброшена творцами „новаго русскаго балета“. Измѣнивши въ корень прежніе приемы, единомышленники-сотрудники рѣшили безповоротно похоронить прежнія балетныя формы, какъ пережитокъ старины.

Во главѣ сотрудниковъ, создавшихъ „новый балетъ“, стоялъ М. Фокинъ, совершенно измѣнившій прежній балетный строй. Въ Петроградѣ ему нельзя было развернуться во всю ширь. Его стѣсняли узкія рамки „казеннаго“ формализма, не дававшего ходу его новымъ идеямъ. По прибытіи же въ Парижъ, покровителемъ новаго искусства, антрепренеромъ Дягилевымъ въ распоряженіе М. Фокина была предоставлена обширная сцена, гдѣ онъ вполне использовалъ свои творческія силы.

Считаемо необходимымъ напомнить, что первый толчекъ обновленію балетныхъ



(Рис. 184.)

музыки: „тутъ мнѣ нужно столько-то тактовъ... тутъ сохраните столько-то тактовъ... тутъ прибавьте... а вотъ это лишнее... дайте для пантомимы (слѣдовало ея объясненіе) столько-то тактовъ, въ такомъ-то духѣ“ и т. д. Даже крупные музыкальные мастера, безъ вся-

каго противорѣчія, подчинялись требованіямъ балетмей-

*) У насъ хранится цѣлый рядъ писемъ Мариуса Петипа. Изъ нихъ усматриваются указанія балетмейстера о количествѣ нужныхъ ему тактовъ къ музыкѣ тихой (lente), къ музыкѣ бравурной (accentuée, avec grosse caisse) и др. Интересна его переписка съ кн. Трубецкимъ, написавшимъ музыку для балета „Кипрейская статуя“. Князь жилъ въ Парижѣ, откуда посылалъ ноты въ Петроградъ. Затѣмъ, за двѣ тысячи верстъ онъ вынужденъ былъ то сокращать, то добавлять „такты“, сообразно съ требованіями М. Петипа.

формъ былъ данъ кафе-концертною артисткою Л. Фюллеръ, случайно и безсознательно нарушившею вѣковыя традиціи техники и костюма. Затѣмъ, ея принципы теоретически и практически были разработаны Айседорою Дунканъ, старавшейся во всѣхъ своихъ выступленіяхъ проводить эллинское оргійное настроеніе Діониса. Наконецъ, кодификація этихъ принциповъ, углубленіе и расширеніе ихъ посредствомъ художественнаго примѣненія ихъ къ цѣльному балету — сдѣланы М. Фокинымъ, при сотрудничествѣ художниковъ, композиторовъ и артистовъ, одухотворенныхъ одинаковыми съ балетмейстеромъ идеями.



(Рис. 185).

Русская труппа дебютировала въ 1909 г. балетомъ М. Фокина „Клеопатра“. Это произведеніе скорѣе можно было назвать мимодрамою, а не балетомъ въ томъ смыслѣ какъ его привыкли понимать абоненты „Grand-Opéra“. Для сюжета послужилъ эпизодъ влюбленнаго до безумія въ Египетскую царицу раба, пожертвовавшего своею жизнью, чтобы получить нѣсколько часовъ наслажденія. Страстную дочь Птолемея сначала изображала Ида Рубинштейнъ. Едва показалась Клеопатра съ окрашенными въ голубой цвѣтъ волосами и обвитая цвѣточными гирляндами, какъ сразу ея жесты и вся властная ея фигура въ блестящемъ облаченіи, созданномъ фантазіею художника Бакста, сразу плѣнила зрителей. Окружала ихъ блестящая труппа артистовъ — участниковъ ширшества въ царскомъ дворцѣ. На первомъ планѣ были Т. Карсавина и В. Нижинскій (рис. 182, 183 и 184)

Роскошь, апсамбль, поразительное разнообразіе постановки были въ полной гармоніи съ мѣстомъ дѣйствія. Костюмы блестѣли красочностью и выдержанностью стиля, такъ утверждали восхищенные парижскіе критики; скептики же утверждали: „да, красиво! но взгляните на фигуру и на костюмъ исполнительницы еврейскаго танца. Неужели можно допустить, что нѣчто подобное могло протекать за тысячу лѣтъ тому назадъ!“ Въ новыхъ тонахъ поставлены были еще нѣсколько произведеній.

Вся парижская печать встрепенулась; въ униссонъ восторженно привѣтствовала она „Русскій балетъ“. Сказанное новое слово въ хореграфіи громкимъ эхо раздалось и по всей Европѣ.

Всѣ газеты были переполнены длиннѣйшими трактатами о хореграфіи. Вспоминали прежнія формы искусства; сравнивали ихъ съ фокинскими балетами, которые были для Парижа какимъ то новымъ откровеніемъ. Бывшая въ пренебреженіи, почти забытая — хореграфія воскресла... О ней вспомнили и отвели ей подобающее мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ . . .

Приводимъ нѣсколько отрывковъ изъ разныхъ газетъ:

„Тотъ кто видѣлъ Русскій балетъ въ театрѣ „Шателэ“—писалъ одинъ французскій критикъ—выходить изъ театра слегка опьяненнымъ и встревоженнымъ Тѣ, кто присутствовали на этихъ спектакляхъ, бесѣдуютъ другъ съ другомъ о той или иной подробности въ декорацияхъ, о томъ или другомъ красивомъ движеніи артистовъ, о группахъ и расстаются, какъ будто они ничего не сказали о томъ, что было самое главное. Но, это главное и не возможно передать. Въ испытанномъ ощущеніи есть что-то слишкомъ новое. —Это танецъ, завѣщанный тѣлу душою и властвующій какъ богъ!“

„Одинъ восторгъ! . . . писали въ другой газетѣ,—да! восторгъ, вотъ что публика испытываетъ послѣ каждаго спектакля „русскаго балета.“ Съ того момента, какъ под-



(Рис. 186).

нялся занавѣсъ . . . мы не перестаемъ восторгаться . . . потому что русскій балетъ совмѣщаетъ въ себѣ все, что только доставляетъ человѣку художественное наслажденіе—звукъ, живопись, красоту жестовъ и удивительное воспроизведеніе человѣческихъ чувствъ. Любовь и ненависть, радость и горе, бурные порывы, спокойствіе, надежда и отчаяніе находятъ вѣрное отраженіе въ русскомъ балетѣ“

„Русской труппѣ—заявлялъ одинъ серьезный театральнй критикъ—было извѣстно что священный ритмъ танцевъ въ Египтѣ подражалъ движеніямъ небесныхъ свѣтилъ. Артисты повидимому были хорошо знакомы съ бурными порывами эллинскихъ вакханалій. вмѣстѣ съ тѣмъ, благодаря ихъ искусству, воскресли идеальные образы красоты, и воплощены дивныя произведенія великихъ художниковъ“



(Рис. 187.)

„Новое искусство“ не заслужило однако всеобщихъ похвалъ. Поклонники старыхъ классическихъ балетныхъ формъ не могли примириться съ фокинскими постановками. Утверждали, что онѣ уродуютъ изящество хореографіи и что онѣ заключаютъ въ себѣ растлѣвающіе артистовъ элементы. Тѣмъ не менѣе, фокинскія идеи постепенно пробивали себѣ дорогу.

Дягилевская труппа, въ продолженіи восьми лѣтъ, непрерывно наѣзжала въ Парижъ, гдѣ каждый годъ съ нетерпѣніемъ ожидали открытія „русскаго балетнаго сезона“. Полные сборы этой труппы служили показателемъ, что новый балетъ пришелся по вкусу, понравился самымъ широкимъ слоямъ общества. Ежегодно ставились новинки и такимъ образомъ образовался обширный „фокинскій“ репертуаръ. Интересъ къ русскому балету возрасталъ; только въ послѣдніе годы, парижане значительно охладѣли къ нему. Повре-

дили самоновѣйшіе принципы „кубистики“ и футуризма, которые измышлялъ въ своихъ „композиціяхъ“ замѣчательнѣйшій Фокина балетмейстеръ В. Нижинскій *).

Каждая постановка новаго балета возбуждала разныя мнѣнія. Преимущественно же раздавались одні похвалы. Усматривались обширныя горизонты, которые открывались для

дальнѣйшаго развитія хореографіи въ совершенно новой плоскости.

По характеру своему, произведенія Фокина были очень разнообразны. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ Фокинъ даже вполне удовлетворилъ и старовѣровъ классицизма. Постановленная имъ подъ звуки извѣстнаго вальса Вебера „Invitation à la valse“ граціозная миниатюра „Призракъ Розы“ понравилась всѣмъ безъ исключенія. Эти хореографическія картины въ красивыхъ тонахъ и нѣжныхъ краскахъ классическаго балета вызвали искренній восторгъ всѣхъ поклонниковъ классическаго танца.

Обтянутый въ розовое трико и обвитый гирляндами изъ розъ „Призракъ Розы“— (Нижинскій) вылеталъ изъ сада, кружился около молодой дѣвушки (Карсавина), прибывшей съ бала. Онъ граціозно бралъ ее въ свои объятія и въ нѣжной истомѣ, подъ мелодичную музыку, исполнялъ съ красивою влюбленною рядъ изящныхъ танцевъ. Избранная балетмейстеромъ музыка Вебера хорошо подходила для интерпретаціи избраннаго

*) О нихъ скажемъ ниже.

сюжета. Когда впервые появился „фортепьянный“ „Invitation à la valse“, то про мелодію этого сантиментальнаго танца говорили, что композиторъ имѣлъ въ виду мелодіей лѣвой руки выразить рѣчь и чувство кавалера, а правою рукою выразились слова влюбленной дамы. На этомъ, вѣроятно, и былъ построенъ хореграфическій дуэтъ Т. Карсавиной и В. Нижинскаго. (Рис. 185).

Строжайшіе классики, при видѣ „Призрака“, воспрянули духомъ. „Нѣтъ! говорили они—не погребено еще старое искусство! Вотъ настоящій изящный балетъ!“

Тоже самое повторили они и при видѣ нѣкоторыхъ другихъ фокинскихъ, чисто тюпиковыхъ балетовъ. Его балетъ „Сильфиды“ (рис. 186) выдержанъ въ самомъ строгомъ, классическомъ стилѣ. Двадцать три танцовщицы и среди нихъ прима-балерина (сначала А. Павлова, а потомъ—Т. Карсавина и др.) маневрировали, исполняя разныя варіаціи и замирая въ живописныхъ группахъ. Между сильфидами порхалъ бабочкой Нижинскій. Этою красивою хореграфическою блестящею, М. Фокинъ отдалъ дань тюпиковому балету . . . и публика, дѣйствительно, любовалась этимъ родомъ хореграфіи, о гибели котораго было такъ преждевременно возвыщено послѣдователями „Дунканизма“. Громкій успѣхъ „Сильфиды“ воочію доказалъ, что старыя формы классицизма еще живы и что онѣ, по прежнему, доставляютъ эстетическое наслажденіе цѣлителямъ благороднаго, свободнаго отъ разныхъ наслоеній извнѣ, чистаго хореграфическаго искусства.

При видѣ артистокъ, облаченныхъ въ легкія юбочки (tutu), парижскіе балетоманы стараго закала не преминули даже воспыть традиціонный балетный, коротенькій костюмъ: „Tutu“ во время танцевъ, говорили они, это черта объединяющая видимаго человѣка съ чѣмъ то невидимымъ . . . это „блуждающій огонекъ“, который не касается ни неба, ни земли!..

Понравились также „Бабочки“,—картина въ одномъ дѣйствіи, поставленная М. Фокинымъ, подъ готовую музыку Шумана. (Рис. 187). Въ одинъ изъ веселыхъ вечеровъ карнавала, печальный Пьеро прогуливается въ одиночествѣ. Его замѣчаетъ группа дѣвушекъ, одѣтыхъ „бабочками“. Онѣ порхаютъ вокругъ Пьеро, заигрывая съ нимъ. Пьеро, въ восторгѣ, ловитъ одну изъ нихъ и печально портитъ ея крылышки. Бабочка умираетъ, подруги ее хоронятъ..... Внезапно, она воскресаетъ; Пьеро беретъ ее въ свои объятія. Но, во время общей радости и танцевъ . . . дѣвушки со смѣхомъ разбѣгаются . . . Тутъ только Пьеро понялъ злую надъ нимъ насмѣшку . . . и онъ снова одинъ, погруженный въ прежнюю печаль.





Сцена изъ „Нарцисса“.
(Рис. 188).

2.

Балеты Фокина изъ греческой мифологiи. — Шумный уеѣхъ „Петрушки“. — „Карнавалъ“. — „Легенда Юсифа“. — Кузнецова. — Балетъ „Жаръ-Птица“. Уеѣхъ Карсавиной. — „Шехеразада“. — Составъ труппы. — Новыя формы въ фокинскихъ произведенiяхъ.



СНОВНЫЕ принципы реформъ, внесенныхъ въ балетъ М. Фокинымъ, были особенно ярко выражены въ его произведенiяхъ съ сюжетами изъ эллинской мифологiи. „Воспоужіе“, полупуанты, опроценіе костюма—были наглядно примѣнены къ балетамъ „Нарциссъ“ (муз. Черепинна) и



Фокинъ и Больмъ.
(Рис. 189)

„Дафнисъ и Хлоя“. Тутъ широко развернулись тѣ принципы, которые были заповѣданы Айседорою Дунканъ. Позы, движенія дѣйствующихъ были сколкою съ эллинскихъ фигуръ, начертанныхъ на древнихъ сосудахъ, вазахъ и пр. „Нарциссъ“ (рис. 188) по повизгѣ своей понравился. Онъ встрѣтилъ и въ печати благопріятные отзывы; что же касается другого эллинскаго балета „Дафнисъ и Хлоя“, то по поводу его постановки замѣтили, что „новый родъ искусства повидимому не обладаетъ достаточною эластичностью“ и что М. Фокинъ въ своемъ творествѣ поневолю повторился. Утверждали, что „Дафнисъ“ почти тоже самое что и „Нарциссъ“ (рис. 189). Въ танцахъ „пастуха и пастушки“—тѣ же позы и тоже рабское сухое подражаніе вазовой живописи. Точно также замѣтили, что во 2-мъ дѣйствіи „Дафниса“ пираты, изумительно прыгающіе при ярко-пламенномъ освѣщеніи, вѣроятно брали уроки стрѣльбы изъ лука у половецкихъ воиновъ изъ оперы „Игорь.“—Тѣмъ не менѣе, было отмѣ-



ПЕТРУШКА.
(Рис. 190).

балетмейстера М. Фокина, творца „видимыхъ ритмовъ“. О Хлоѣ — Карсавиной были даны отзывы въ высоко-поэтичномъ тонѣ.

Шумный успѣхъ не только въ Парижѣ, но и на всѣхъ европейскихъ сценахъ, выпалъ на долю фокинскаго „Петрушки“, признаннаго перломъ новаго искусства. Особой роскоши въ обстановкѣ не было, но по новизнѣ интерпретаціи „Петрушка“ вызвалъ одобреніе даже среди лицъ, не сочувствовавшихъ новому теченію въ хореографіи. (Рис. 190, 191 и 192). Дѣйствіе этого балета происходитъ на мостинкахъ въ одномъ изъ петроградскихъ увеселительныхъ балагановъ. Не смотря на то, что французскіе критики признали эту кукольную трагедію „чудомъ хореографическаго



ПЕТРУШКА.
(Рис. 191).



ПЕТРУШКА.
(Рис. 192).



КАРНАВАЛЬ.

(Рис. 193).

летѢ допустима не только „идеализація“ танцевъ, но и значительныя уклоненія отъ реальной жизни.

Пользовался заслуженнымъ вниманіемъ фокинскій „Карнаваль“ подѣ музыку Шумана. (Рис. 193). Въ этомъ балетѣ на канвѣ ласкающихъ слухъ мелодій, развертывается рядъ отрывочныхъ любовныхъ интригъ и эпизодовъ, во время оживленнаго маскарада. Проходятъ обманутый и страдающій Пьерро, сентиментальная Кіарина, пылкая Эстрелла, Панталонъ и другіе. Каждый изъ участвовавшихъ имѣлъ „благодарную“ роль. Вся труппа любила выступать въ этомъ балетѣ, потому что каждый артистъ въ отдѣльности имѣлъ возможность блеснуть своимъ талантомъ.

„Карнаваль“ — типичнѣйшее произведеніе Фокина, въ смыслѣ проведенія на сцену новыхъ его принциповъ. Въ немъ поколеб-

искусства“, М. Фокину все таки поставили въ упрекъ, что онъ — этотъ „великій проповѣдникъ правды въ примѣненіи къ данной эпохѣ“ — допустилъ въ „Петрункѣ“ рядъ несообразностей. Онъ ввелъ эпизоды, совершенно не вяжущіеся ни съ мѣстомъ дѣйствія, ни съ характеромъ сороковыхъ годовъ минувшаго столѣтія (танцы кормилицъ, и др.)

Мы отмѣчаемъ этотъ упрекъ, какъ характерный откликъ недовольныхъ, некавинныхъ случая подкочаться подѣ непогрѣнимость фокинскихъ доктринъ. Отрицатели новыхъ тенденцій въ искусствѣ утверждали, что въ балетѣ „Петрушка“ М. Фокинъ впадалъ въ противорѣчіе съ самимъ собою. Онъ показатъ, что вопреки его теоріи въ ба-



М. КУЗНЕЦОВА

(Рис. 194).

лены всѣ прежнія балетныя традиціи. Съ одной стороны сліяніе пластики съ музыкой; съ другой чувство эпохи и психологія композитора. Тутъ нѣтъ цѣльнаго сюжета; нѣтъ и центральной фигуры балерины; всѣ дѣйствующія въ своихъ появленіяхъ одинаково интересны. Отсутствуетъ кордебалетъ съ его неизбѣжнымъ „балабале“, какъ фонъ для выдѣленія или для отдыха балеринъ.

Въ одномъ изъ „русскихъ сезоновъ“ поставлена была „Легенда Іосифа и жены Пентефрія“, съ музыкой Штрауса, и хореографіей М. Фокина. Главную мимическую роль жены Пентефрія исполняла оперная пѣвица Кузнецова. Кромѣ М. Кузнецовой въ этой мимодрамѣ участвовали В. Фокина, Л. Мясинъ, А. Булгаковъ. . . Музыка Рихарда Штрауса, по своей конструкции, встрѣтила не мало возраженій. . . Эта мимодрама кончается смертью героини, которая душитъ себя жемчужнымъ ожерельемъ. Танцевъ тутъ не много, но въ общей красочной и даже чрезвычайно красочной постановкѣ сказался вкусъ какъ хореографа, такъ и художника Бакста, создавшаго не въ мѣру фантастическіе костюмы (рис. 194), о которыхъ вѣроятно и не мечтали въ библейскія времена.

Особенно широко и блестяще разыгралась фантазія декораторовъ и костюмеровъ-художниковъ при постановкѣ фантастическаго балета „Жарь-Птица“. Въ декорацияхъ и одеждахъ дѣйствующихъ была представлена настоящая вакханалія красокъ. Въ оргѣи всѣхъ цвѣтовъ радуги трудно было разобраться. Но . . . въ сказкѣ все допустимо. Чѣмъ больше работаетъ воображеніе при созданіи волшебныхъ образовъ и всякаго рода чудесъ, тѣмъ болѣе цѣнится талантъ мастеровъ, иллюстрирующихъ сказочные сюжеты. Такъ было и въ „Жарь-Птицѣ“. Роскошную постановку этой сказки признали верхомъ совершенства, въ смыслѣ какъ новизны, такъ и „декадентства“, получившаго тутъ самое радушное гостепріимство.

Сюжетъ „Жарь-Птицы“ взятъ изъ русской сказочной легенды, имѣющей символическое значеніе. Иванъ Царевичъ, въ погонѣ за „Жарь-Птицею“, попадаетъ въ владѣнія Кащея, жестоко карающаго всѣхъ нарушающихъ его покой. Ивану Царевичу удается поймать волшебную птицу, и въ его рукахъ остается нѣсколько блестящихъ ея перьевъ. Одной только Жарь-Птицѣ извѣстна тайна могущества Кащея. Пользуясь своимъ знаніемъ, Жарь-Птица спасаетъ царевича, обреченнаго злодѣемъ на терзанія. вмѣстѣ съ нимъ, она освобождаетъ отъ чаръ и другихъ плѣнныхъ, разрѣшая имъ безпрепятственно срывать золотыя яблоки, —любовные плоды, произрастающіе въ саду чародѣя.



ЖАРЬ-ПТИЦА.
(Рис. 195)

НОВЫЙ БАЛЕТЪ ВЪ ПАРИЖѢ.

Въ этомъ не сложномъ по своему содержанию балетѣ, М. Фокинъ блестящимъ образомъ широко раскинулъ свою фантазію. Эта хореографическая сказка была въ высочайшей степени красочно и ослѣпительно представлена, при участіи Т. Карсавиной, В. Фокиной, В. Нижинскаго и другихъ. Мастерски былъ балетмейстеромъ измышленъ цѣлый рядъ интересныхъ группъ, оригинальныхъ танцевъ и мимическихъ сценъ.

Тутъ еще разъ выяснилось воочию, что и въ „Жаръ-Птицѣ“ не было помину о той „стилизаци“, которую такъ громко защищали въ теоріи. Было пестро, сочно, красочно . . . былъ громкій успѣхъ, что „и требовалось ав-



ШЕХЕРАЗАДА.
(Рис. 196).

тору“. А между тѣмъ, подобно другимъ произведеніямъ, творцомъ которыхъ былъ М. Фокинъ, и въ чисто славянской сказкѣ „Жаръ-Птица“ допущены были всякаго рода „условности“. Разница же съ прежнимъ „классицизмомъ“ заключалась только въ томъ, что танцевали на *полуносахъ*. . . Впрочемъ, В. Карсавина, по свойственной ей художественной натурѣ склонности къ изящнымъ линіямъ, мѣстами не выдерживала и для приданія своей фигурѣ красоты, „вытягивала“ носокъ. Про Т. Карсавину въ этой роли говорили, что она „ослѣпляетъ“ зрителя своими красивыми движеніями и въ то же время успокоительно дѣйствуетъ на его душевное настроеніе. (Рис. 195).

Въ „Шехеразадѣ“, о которой мы уже говорили, М. Фокинъ былъ вполне послѣдователенъ. Онъ старался воскресить всю



СИНІЙ БОГЪ.
(Рис. 197).



(Рис. 199).

роскошь Востока и вмѣстѣ съ тѣмъ въ эту хореографическую драму хотѣлъ влить усвоенные имъ элементы движущейся пластики, составляющіе основу неповѣдимаго имъ новаго искусства. (Рис. 196).

Изъ перечисленныхъ нами балетовъ можно составить довольно ясное представленіе какъ о характерѣ Фокинскаго репертуара, такъ и о его манерѣ трактовать сюжеты, приуроченные къ готовой музыкѣ крупныхъ композиторовъ.



„ГИЗЕЛЬ“.

(Рис. 198).

Въ программу „русскихъ сезоновъ“ въ Парижѣ, вошли еще другія его пьесы: „Синій богъ“ (рис. 197), „Мидасъ“ и ежегодно повторяющіяся „Половецкія пляски“, всегда вызывавшія шумный восторгъ публики. Кромѣ того, для Г. Карсавиной былъ поставленъ хотя и старый, но вѣчно юный балетъ „Жизель“, напоминавшій парижанамъ лучшія времена К. Гризи (рис. 198). „Жизель“ была поставлена какъ будто съ цѣлью показать педантамъ — абонентамъ

„Большой Оперы“, что русскіе артисты „способны“ быть „великими“ и въ строго классическихъ балетахъ. И дѣйствительно, красивая и талантливая пара русскихъ артистовъ обворожила публику...

Не подлежитъ сомнѣнію, что успѣху Дягилевской труппы много способствовалъ удачно подобранный ея составъ. Всѣ балетные артисты съ дѣтства были обучены на началахъ классической школы, потому, благодаря полученному ими воспитанію, приучившему ихъ къ изящнымъ формамъ искусства, имъ не трудно было примѣниться къ новшествамъ Фокина, который, въ свою очередь, оказался превосходнымъ руководителемъ при постановкѣ танцевъ новой формации. (Рис. 199).

Изъ второстепенныхъ артистовъ выдѣлялись г-жи В. Фокина, Шолларъ, Нѣжинская, Лопухова, Федорова и гг. Больмъ, Мордкинъ, Андріановъ, Волининъ и друг. Кордебалетъ состоялъ изъ 80 человѣкъ; декораторами и костюмерами были первоклассные художники. При такомъ блестящемъ составѣ, русскій балетъ имѣлъ всюду большой успѣхъ, заставивши говорить о себѣ самыхъ серьезныхъ критиковъ искусства.

Доказательствомъ успѣха „русскаго балета“ служить появленіе въ продажѣ бронзовыхъ фигуръ русскихъ артистовъ, выѣвленныхъ русскимъ скульпторомъ Фредманъ-Клюзель. Онѣ были сдѣланы по заказу сына редактора газеты „Temps“, обязавшагося отлить каждую изъ нихъ только въ количествѣ 20 экземпляровъ. (Рис. 200).

Не входя въ подробный анализъ новой сценической хореографіи, мы отмѣтили ея народженіе, какъ крупное явленіе въ исторіи танцевальнаго искусства. О живучести



(Рис. 200).

НОВЫЙ БАЛЕТЪ ВЪ ПАРИЖѢ.

новыхъ формъ можно будетъ судить только въ будущемъ. На сколько прочно залягутъ новые корни въ хореографическую почву, можетъ показать одно только время, къ духу котораго по естественному закону обыкновенно приспособляются разнообразныя теченія, постоянно нарождающіяся въ каждомъ искусствѣ. Только одна „хореографія“ такъ долго оставалась въ издавна усвоенныхъ ею формахъ; но въ началѣ XX вѣка и до нея коснулись „новыя вѣянія“, поколебавшія ея прежніе устои . . .

Конечно, балетная реформа не остановится на избранномъ ею пути. Настоящее „новое“ несомнѣнно будетъ въ послѣдствіи считаться устарѣвшимъ. Во всѣ вѣка происходила борьба новыхъ наслоеній со старымъ. Такъ и въ наше время, когда совершается переоцѣнка прежнихъ формъ во всѣхъ родахъ искусства, совершается вполне естественное движеніе, которое коснулось и хореографіи. Во что въ послѣдствіи выльются породившіяся формы хореографіи, предугадать невозможно. Въ всякомъ же случаѣ, что бы ни говорили поклонники классицизма съ его канонами, но эти защитники „коротенькихъ тюниковъ“ должны признать, что М. Фокинъ съ его предтечею А. Дунканъ всколыхнули балетный муравейникъ и дали сильный толчокъ дальнѣйшему развитію искусства, долго пребывавшаго въ летаргическомъ снѣ . . .





В. НИЖИНСКИЙ И ЕГО БАЛЕТЫ.

XVI.



В. Нижинский как танцовщик. — Отзывы о немъ печати. — Нижинский балетмейстеръ. — „Полдень Фавна“. — Свѣтки по адресу Нижинскаго. — „Игры“. — „Возрожденіе Весны“. — Неудача его произведеній. — Ида Рубинштейнъ. Кузнецова. — Н. Труханова.

ОРЕГРАФІЯ не остановилась на пути, проложенномъ М. Фокинымъ. Въ слѣдъ за нимъ, появился еще „самоновѣйшій“ насадитель „кубистики“ и „футуризма“ въ балетъ — В. Нижинскій, мечтавшій создать что то еще „невидаанное“.

На сколько, однако, В. Нижинскій былъ крупною величиною въ балетномъ искусствѣ, какъ идеальный танцовщикъ исполнитель, на столько же неудачны были его потуги въ творествѣ новыхъ хореографическихъ формъ.

О Нижинскомъ, какъ о балетномъ артистѣ, создавалась обширная литература на разныхъ европейскихъ языкахъ. Всѣ статьи о немъ переполнены высочайшихъ похвалъ. Творчеству же Нижинскаго, какъ балетмейстера, посвящено было также не мало замѣтокъ и обстоятельныхъ статей, но мифы о немъ были не всегда благопріятны

Выдающаяся фигура В. Нижинскаго заслуживаетъ болѣе подробной оцѣнки. Прозванный Вестрисомъ XX вѣка и царемъ воздуха, Нижинскій родился въ Варшавѣ. Отецъ и мать его были балетными артистами и помѣстили сына въ Петроградское театральное училище, гдѣ онъ учился подъ руководствомъ



(Рис. 201).

Чекетти. Этотъ профессоръ танцевъ развилъ въ своемъ ученикѣ технику, при чемъ, по словамъ самаго Нижинскаго, давалъ полную свободу его артистическому темпераменту. Уже съ первыхъ выступленій молодого В. Нижинскаго на петроградской сценѣ обозначился его крупный успѣхъ, какъ „рѣдко воздушнаго“ танцовщика.

Вскорѣ ему поручена была роль молодого герцога въ балетѣ „Жизель“. Онъ не танцевалъ, а порхалъ по сценѣ, едва касаясь земли; съ изумительнымъ благородствомъ и граціей исполнялъ самые трудные, классическіе темпы. Успѣхъ былъ громадный, этому способствовала и красивая наружность артиста. Между тѣмъ нашлись строгіе моралисты, признавшие, что костюмъ Нижинскаго былъ неприличенъ и что ему не мѣсто на „казенной сценѣ“ (рис. 201). Какъ ни отговаривался онъ, что въ совершенно подобномъ костюмѣ невозбранно танцовалъ въ „Жизели“ и знаменитый Перро, но тѣмъ не менѣе (1908 г.) его заставили выйти изъ состава петроградскаго балета . . .

Изгнаніе со столичной сцены помогло Нижинскому для развитія дальнейшей его сценической дѣятельности.

Послѣ увольненія изъ Петрограда онъ тотчасъ же былъ принятъ въ составъ Дягилевской труппы, отправлявшейся въ Парижъ. Здѣсь началась блистательная его карьера. Имъ приобретена всемірная извѣстность. Во всѣхъ городахъ Европы, гдѣ бы онъ ни появлялся, всюду его ожидали такіа шумныя оваціи, которыя рѣдко выпадали на долю танцовщиковъ . . .

Секретъ успѣха Нижинскаго заключался не въ одной блистательной классической его technikѣ. Онъ самъ утверждалъ, что для сценическаго успѣха танцовщика „недостаточно умѣніе продѣлывать трудные заученные темпы“, а необходимо познать сущность танца въ томъ смыслѣ, какъ разъяснила сначала Дунканъ, а затѣмъ М. Фокинъ. Техника, по его словамъ, необходима, но

она не должна быть стѣснена узкою рамкою условностей „школы“, а ее обязаны одухотворять полная свобода фантазіи и темпераментъ артиста. (Рис. 202).

Послѣ каждаго выступленія въ Парижѣ періодическая печать посвящала Нижинскому рядъ похвалъ, въ самомъ широкомъ масштабѣ.

Въ „Шехеразадѣ“, писалъ одинъ критикъ, Нижинскій опровергнулъ законы равновѣсія и тяготѣнія. Онъ то летаетъ, то ложится и отдыхаетъ въ воздухѣ. Его танцы—это поэмы, начертанныя самымъ крупнымъ прифтомъ. (Рис. 203).

Про Нижинскаго въ „Синемъ богѣ“, укрощавшаго чудовищъ, говорили, что онъ принималъ удивительныя позы, цѣликомъ взятая съ индійскихъ барельефовъ... (Рис. 204).

Писали, что Нижинскій обладаетъ такою мужественною силою и такою граціозною гибкостью, что въ состояніи одинаково прекрасно воплощать и эльфа, и фавна, негра, арлекина и всякое воздушное существо . . .



(Рис. 202).



(Рис. 203)

наго артиста художника. Въ три прыжка перелеталъ онъ громадную сцену; по его привѣтливой улыбкѣ и по его свободнымъ движеніямъ можно было заключить, что танцы были для него не упражненіемъ, а самымъ пріятнымъ развлеченіемъ. Его сравнивали съ тѣми красавцами атлетами древней Эллады, которые, подъ лазурнымъ небомъ Атики, плясали, прославляя своихъ боговъ за дарованное имъ счастье на землѣ (рис. 205).

Всюду восхваляемый Нижинскій не желалъ довольствоваться славою танцовщика. Онъ захотѣлъ проявить свое творчество и какъ сочинитель балетмейстеръ. Въ надеждѣ превзойти установленныя Фокнинымъ балетныя формы, онъ рѣшился создать въ хореграфіи нѣчто новое, сущность котораго, по его словамъ, заключалась въ „пунктуально точномъ объединеніи пластическихъ линій съ музыкальнымъ ритмомъ“.

Заручившись музыкою не достаточно еще разгаданнаго композитора новой формациі Дебюсси, новый балетмейстеръ Нижинскій задумалъ осуществить свою идею въ поставленномъ имъ для „русскаго сезона“ балетѣ „Полдень Фавна“. (Рис. 206).

При описаніи таланта Нижинскаго утверждали, что „благодаря эластичности его органовъ, онъ обладалъ способностью переносить въ пространство свой душевный ритмъ“.

И дѣйствительно, Нижинскій, какъ исключительно одаренная натура, танцевалъ не только ногами, но и душою. По легкости же движеній, онъ во время танцевъ казался безтѣлеснымъ существомъ.

Вообще характеристика Нижинскаго, какъ танцовщика, выразилась въ слѣдующихъ краткихъ опредѣленіяхъ: „онъ представитель идеальной культуры человѣческаго тѣла. Эластичный, легкій какъ пухъ, женственный въ своихъ движеніяхъ. Прекрасный мимическій артистъ; полонъ жизненной энергіи и особенно красоченъ при исполненіи вакханалій“...

Послѣ Вестриса, какъ мы уже говорили, Нижинскій былъ едва-ли не единственнымъ танцовщикомъ, который заслужилъ всеобщее вниманіе. На всѣхъ сценахъ Европы давались изысканія, хореграфическія картинки „Сильфиды“. Въ нихъ особенно ярко проявлялся талантъ этого воздуш-



СИНИЙ БОГЪ.
(Рис. 204)

Прельстившись принципами школы живописи „футуристов“, Нижинский намѣренъ былъ посредствомъ геометрическихъ линий и новыхъ рисунковъ, хореографически воплотить выраженные въ музыкѣ драматическіе и поэтическіе мотивы. Онъ лично завѣрялъ, что въ неподвижной живописи футуризмъ не болѣе, какъ летѣная, вызывающая насмѣшки утопія, но что принципы его вполне примѣнимы къ хореографіи, представляющей собою движущуюся пластину.

Содержаніе „Фавна“ не сложно. При поднятіи занавѣса „Фавиъ“—Нижинскій, въ позѣ античной статуи, лежитъ на землѣ съ подвернутой ногой . . . Онъ дремлетъ. Влетаютъ нимфы, которыя окружаютъ спящаго. Онъ просыпается. Нимфы убѣгаютъ. „Фавиъ“ схватываетъ забытое одной изъ нимфъ покрывало. Онъ счастливъ. Довольный, онъ дѣлаетъ быстрый скачокъ и падаетъ распростертымъ во всю длину своего корпуса, лицомъ къ землѣ. Въ припадкѣ плотской страсти, онъ лобызаетъ одежду нимфы, какъ живое воспоминаніе объ убѣжавшей красавицѣ. Вся картина разыгрывается преимущественно въ медленномъ темпѣ. У нимфъ нѣтъ рѣзкихъ движеній. Подобно древнимъ гречанкамъ онѣ ограничивались игрою складками одежды, при чемъ свои руки то вытягивали, то сокращали. Ладони и пальцы принимали разныя положенія. . . По толкованію самого Нижинскаго въ движеніяхъ нимфъ запечатлѣвалось то, чего требовала душа. . . (Рис. 207).

По этой канвѣ, балетмейстеромъ вышиты узоры самаго рискованнаго, игриваго рисунка. „Полдень Фавна“, въ сущности, не балетъ, а придуманная Нижинскимъ новая хореографическая формула, въ которой посредствомъ цѣпи движеній онъ хотѣлъ зафиксировать музыкальную гармонию композитора.

Постановка „Фавна“ представляла большія затрудненія. Участвовали только семь нимфъ-танцовщицъ *) и Фавиъ—Нижинскій; дѣйствіе продолжалось не болѣе десяти минутъ, а между тѣмъ, чтобы скомпоновать эту картину, потребовалось шестьдесятъ репетицій. Не будучи въ силахъ понять и исполнить совладать съ запутаннымъ и сложнымъ ритмомъ музыки, пренебреженнымъ разными музыкальными неожиданностями, танцовщицы вынуждены были выучивать наизусть партитуру этой „футуристической хореографіи“; только такимъ образомъ онѣ въ состояніи были согласовать свои движенія съ „чуждачествами“ новой музыки, къ которой не привыкъ ихъ слухъ. Специально устроенная для этой пьесы сцена имѣла всего одинъ метръ глубины, такъ что фигуры дѣйствующихъ лицъ изображали собою какъ бы двигавшійся барельефъ. Такимъ способомъ Нижинскій намѣренъ былъ въ одной плоскости оживить скульптурный фризъ.

*) Въ балетъ „Полдень Фавна“ участвовали: Нелидова, Нижинская, Бараповичъ, Майкерская, Клементовичъ и Капуцинская. Мы отмѣчаемъ эти имена, потому что артистки эти, разучивши „Фавна“ совершили большой подвигъ, достойный быть занесеннымъ въ исторію танца.



(Рис. 205).

Первое представлѣніе „Фавна“ вызвало громкіе протесты какъ въ публикѣ, такъ и въ печати. Нижинскій—Фавнъ, преслѣдуя нимфъ, изображалъ порывы плотской страсти не въ мѣру реально. Его первыя движенія были такъ неожиданны, что они вызвали въ публикѣ сначала недоумѣніе, а затѣмъ послѣдовали свистки и шиканье по адресу Нижинскаго, дерзнувшаго „публично оскорбить общественную нравственность“.

Авторъ „Фавна“ могъ убѣдиться, что не всегда реализмъ составляетъ высшую ступень искусства.

Протестовала не одна публика, но и редакторы нѣкоторыхъ крупныхъ парижскихъ газетъ. По поводу „Фавна“ возгорѣлась полемика: писали „за и противъ“. Поклонники танцовщика-балетмейстера называли его въ роли Фавна божественнымъ, эллинскимъ



(Рис. 206).

жрецомъ красоты. Другіе заявляли, что Нижинскій проникнулся эротическою ролью Фавна, съ головы до кончика его хвоста, причемъ забрасывали его насмѣшками, признавая ново-изобрѣтенный родъ хореографіи нелѣпымъ и не вяжущимся съ задачами хореографіи.

„Полдень Фавна“ разбранили серьезнѣйшіе критики до мельчайшихъ подробностей. Находили, что Нижинскій въ роли Фавна взялъ за образецъ нормальную позу дорическаго Аполлона съ руками приклеенными къ прямолинейной напряженной фигурѣ всего корпуса. Философъ Ницше, при видѣ этого Фавна, несомнѣнно повторилъ бы свою фразу: „это танцы въ цѣняхъ“. За Нижинскаго заступился извѣстный скульпторъ — реалистъ Роденъ. Онъ находилъ, что „Полдень Фавна“ идеально воспроизводитъ мнѳологическія картины древней Эллады; въ нервныхъ движеніяхъ Нижинскаго

онъ не находилъ ничего „преступнаго“, упрекая чрезмѣрно строгихъ блюстителей нравственности. По его словамъ, это лакированная коричневая раскрашенная статуя... то дѣлала скачки, то смѣялась... если бы собака могла засмѣяться, то ужасающійся смѣхъ походилъ бы несомнѣнно на смѣхъ Нижинскаго Фавна. Подобными сопоставленіями были переполнены отзывы о Нижинскомъ. Насколько же Роденъ былъ прельщенъ красотой тѣлосложенія Нижинскаго, можно судить по его какъ бы невольному вырвавшемуся отъ восторга опредѣленію. При видѣ обнаженнаго Нижинскаго онъ воскликнулъ: „вотъ чудная модель для скульптора! Какое красивое животное!..“

Несмотря на очевидное несочувствіе къ „изобрѣтенію“ Нижинскаго, авторъ „Фавна“ продолжалъ и въ послѣдующихъ „русскихъ сезонахъ“ въ Парижѣ ставить хореографическія картины въ томъ же духѣ, въ надеждѣ, что наступитъ время, когда наконецъ оцѣнятъ его начинанія. Но ожиданія его не суждено было осуществиться.



(Рис. 207).



(Рис. 208).

Въ слѣдующемъ сезонѣ имъ поставлены были „Игры“.

Во время пребыванія русскаго балета въ Парижѣ, разсужденія о хореграфіи сдѣлались модными. Обширныя статьи посвящались живой пластикѣ. Критика упорно утверждала, что „искусство—это стилизація“, что искусство должно черпать свои сюжеты изъ повседневной обывденной жизни. Эти фразы повторялись безъ всякаго анализа. Нижинскій принималъ ихъ на вѣру и задался мыслью примѣнить такого рода „стилизацію“ и къ хореграфіи. Онъ разсчитывалъ разрѣшить эту задачу посредствомъ сочетанія обывденныхъ „жестовъ“ съ перѣдко рѣзкими ухо музыкальными потоками, издаваемыми композиторами новой формаціи. Съ этими послѣдними пошло въ „ногу“ и творчество хореографа Нижинскаго.

Такимъ образомъ, не разъяснивши себѣ точнаго смысла и значенія „стилизаціи“, В. Нижинскій въ своихъ произведеніяхъ совсѣмъ не „стилизовалъ“ ихъ, а просто „оригинальничалъ“. Круто повернувши съ дороги, проложенной Фокинымъ, онъ сталъ на путь „стилизаціи“ собственнаго изобрѣтенія.

„Если античные греки, какъ видно по рисункамъ на древнихъ эллинскихъ памятникахъ, „стилизовали“ обывденную жизнь, то почему и мы не стилизовать современный спортъ!“—такъ рѣшили

В. Нижинскій—и дѣйствительно изобрѣлъ „Игру въ теннисъ“. (Рис. 208).

При постановкѣ „Игръ“, Нижинскій руководился тѣми же принципами, какъ и въ „Фавнѣ“. Фигуры, одѣтыя въ обывденные костюмы, двигались въ одной и той же плоскости на подобіе древне-греческихъ изваяній. На публику эти фигуры произвели еще менѣе благоприятное впечатлѣніе, чѣмъ въ „Фавнѣ“. „Стилизацію“ греческихъ пластическихъ формъ признавали доступною, какъ образецъ и какъ откликъ древней Эллинской культуры. Примѣненный же въ играхъ стиль оказался собственнаго и крайне неудачнаго изобрѣтенія хореографа. Введенныя въ „Игры“ сценки кокетства, садовыя развлечения и пр. зрителей совсѣмъ не плѣнили. Разсчитывая въ „Играхъ“ „стилизовать“ жесты и „идеализировать“ пластику движеній, Нижинскій повидимому изыскивалъ новыя „современныя“ скульптурныя линіи и аттитюды. Онъ хотѣлъ показать, что только въ правдивой передачѣ на сценѣ реальныхъ движеній, взятыхъ изъ обывденной жизни, заключается хореографическая истина.

Въ дѣйствительности же, онъ ничего не доказалъ, а его творчество оказалось не болѣе какъ потугами на „оригинальничанье“. Его назвали хореографическимъ „кубизмомъ“, вызвавшемъ насмѣшки самыхъ снисходительныхъ цѣнителей искусства.

„Игры“ были приняты еще довольно снисходительно, но послѣднее произведеніе

Нижинского „Возрождение весны“ (Sacre du printemps) вызвало целую бурю насмешек и шумных протестовъ.

Замыселъ составителя программы „Возрождения“ былъ интересенъ, но въ примѣненіи его къ сценѣ получилось сплошное недоразумѣніе и шутовство.

Содержаніе этого послѣдняго опыта „стилизациі“ не сложно. Авторъ „Возрождения“ хотѣлъ показать на сценѣ какъ въ древней Руси совершался культъ Ярилы, богу свѣта и возрожденія природы.

Въ первой картинѣ на сценѣ (дек. Рериха) появляются группы мужчинъ, облаченныхъ въ бѣлыя рубашки, и женщинъ въ ярко красныхъ неопредѣленнаго покроя одеждахъ. Съ сомкнутыми глазами, они топчутся на мѣстѣ, скандируя музыкальный ритмъ. Это означало, что они „испытываютъ мать кормилицу землю“. Послѣ разныхъ эволюцій, входитъ старецъ. Падаѣ на землю съ распростертыми въ видѣ креста руками, онъ благословляетъ Землю. Общее движеніе. Одна за другою убѣгаютъ женщины, смыкаясь въ общій кругъ. Подъ аккомпаниментъ рѣзкихъ звуковъ, танцуютъ, выражая общую радость. Во второй картинѣ, дѣвушки въ бѣломъ одѣяніи танцуютъ вокругъ своей подруги, избранной ими для принесенія въ жертву богу Ярилы. Входятъ старцы, одѣтые въ звѣринныя шкуры. Они окружаютъ обреченную на закланіе. Покорившись судьбѣ, дѣвушка внезапно вскакиваетъ; тѣло ея трепещетъ, жесты дѣлаются все шире и шире. Она танцуетъ, скачетъ. Ритмъ разростается. Быстрѣе и быстрѣе дѣлается темнѣе ея пляски. Въ изнеможеніи она падаетъ и старцы рѣзко, грубо уводятъ дѣвушку для принесенія ея въ жертву Веснѣ.

Казалось бы, что сюжетъ вполне поддается для красивой сценической постановки; но Нижинскій, занятый „формулами“ собственнаго изобрѣтенія, совсѣмъ забылъ, что красота хореографіи поконится на элементахъ совсѣмъ другого порядка. Онъ пренебрегалъ ими.

Въ хореографической части „Весны“ совершенно отсутствовало изящество танца, т. е. грація жестовъ и ихъ гармонія. Построеніе танца было основано не на законахъ изящнаго, а на несуразныхъ, дерзкихъ, ритмическихъ проявленіяхъ. Движенія дѣйствующихъ, одѣтыхъ въ какіе то странные костюмы, походили на подергиванія куколъ, которыхъ за шнурками заставлялъ дѣйствовать чья-то невидимая рука. Если случайно музыкальный ритмъ выражался въ болѣе рѣзкой формѣ, то жесты артистовъ начинала походить на конвульсіи истеричныхъ акробатовъ. Доходило до того, что при видѣ артистовъ



(Рис. 209).

„въ судорогахъ“ публика неистово кричала: „у нихъ страшно зубы болятъ! Ведите ихъ къ зубному врачу!“, глядя на старцевъ, громко кричали: „бѣдные! они страдаютъ желудкомъ!...“ (Рис. 209).

Вообще первое представленіе „Возрожденія весны“ прошло при невообразимыхъ крикахъ и свисткахъ. Скандалъ начался уже съ „прелюдіи“ и затѣмъ, шумъ почти все время заглушалъ музыку г. Стравинскаго. Синеходительная музыкальная критика довольно сурово отнеслась къ русскому композитору, утверждая, что онъ „дерзко“ переступилъ предѣлы возможнаго, допустивши такіе диссонансы, которые рѣзали ухо, не привыкшее къ такой дисгармоніи. Можетъ быть эти странныя сочетанія нотъ и оправдывались музыкальною грамматикою, но композиторъ забылъ, что въ публичныхъ зрѣлищахъ, куда бѣзятъ для удовольствій, такой какофоніи слѣдовало бы избѣгать. Служная музыку Стравинскаго, писали въ газетахъ, публика ощущала физическія страданія, выражая ихъ „гримасами и скрежетомъ зубовъ“.

Изъ прилагаемыхъ рисунковъ не трудно усмотрѣть, какъ далеко простиралось оригинальничанье хореографа Нижинскаго. Онъ заставлялъ танцовщиковъ и танцовщицъ держать ноги „во внутрь“ (en dedans), а не выворотно, какъ то требуетъ хореографическая грамматика. Этимъ приѣмомъ онъ „стилизовалъ“ доисторическую эпоху, полагая, что въ тѣ времена люди не могли понимать художественной красоты, заключающейся въ выворачиваніи ногъ, а потому ходили не иначе какъ искривляя ноги въ обратномъ смыслѣ.

Общій свистъ проводилъ послѣднюю попытку Нижинскаго провести на сцену изобрѣтенныя имъ новыя формулы хореографіи.

Въ „Полднѣ Фавна“, какъ было объяснено, Нижинскій задался мыслью стилизовать кудрявые аккорды музыки Дебюсси. Въ зафиксированныхъ, поставленныхъ въ профиль силуэтахъ, онъ хотѣлъ представить „живое обозрѣніе“ греческой пластики, образцы которой хранятся въ различныхъ музеяхъ Европы. Его, однако, постигла неудача, которая еще рѣзче выразилась въ послѣдующихъ его произведеніяхъ, въ „Играхъ“ и особенно въ „Веснѣ“.

Конечно можно бы обойти молчаніемъ хореографическія затѣи Нижинскаго. Появленіе ихъ на сценѣ было плодомъ очевиднаго недоразумѣнія. Но новыя формулы Нижинскаго возбудили такъ много разнорѣчивыхъ толковъ и сужденій, что въ исторіи танцевъ и эти затѣи должны быть отмѣчены какъ „исканіе“ чего то еще неизвѣданнаго въ области хореографіи.





РОМЪ артистокъ петроградскаго балета, въ труппѣ г. Дягилева видное мѣсто занимала Ида Рубинштейнъ. Она стояла особнякомъ отъ остальнаго персонала, а потому посвящаемъ ей нѣсколько строкъ.

Эта въ высочайшей степени колоритная артистка, имѣя значительныя собственныя средства, не пуждалась въ профессиональномъ заработкѣ. Страстно влюбленная въ искусство, И. Рубинштейнъ посвятила и душу, и тѣло на служеніе хореографіи. (Рис. 210).

Жизнь ея была до крайности разнообразна. Она долго путешествовала по Палестинѣ, Сири, Анатоліи и по степямъ аравійскимъ. Побывала въ центральной Африкѣ, гдѣ охотилась за львами и слонами. Во



И. РУБИНШТЕЙНЪ.
(съ портрета Бакста).
(Рис. 210).

время русско-японской войны, въ качествѣ сестры милосердія, участвовала въ Мукденскихъ бояхъ. Много переиспытала она, многое перевидала, вездѣ закаляла она свой характеръ, какъ въ унылой пустыни, такъ и въ нестрогѣ жизни восточныхъ народовъ. Она искала, жаждала сильныхъ ощущеній, которыя могли бы послужить ей путеводной звѣздой для предстоящей артистической дѣятельности, къ которой она усердно готовилась.

Какъ мы уже сказали, первое выступленіе И. Рубинштейнъ состоялось въ роли „Клеопатры“. При видѣ артистки говорили, что „это не была танцовщица, но настоящая женщина—символъ жизни, страсти и мечты. Каждый жестъ былъ понятенъ. Ея танцы—нѣмой разговор“. Утверждали, что она воспользовалась наблюденіями Вагнера, требовавшего, чтобы во время танцевъ все тѣло выражало полную гамму



(Рис. 211).



(Рис. 212).

Она создала роль „Св. Севастьяна“, внимательно изучивши ее по образцамъ большихъ мастеровъ живописи Фра Бартоломео, Содомы Монтеня и др. Большая публика все-таки не поняла „трактовки“, этой роли, потому и успѣхъ артистки былъ умѣренный. Играла „Пизанеллу“. Последнее дѣйствіе этой пьесы названо было „Благоуханная смерть“. Героиня во время танцевъ умираетъ, вся покрытая розами. Идѣ Рубинштейнъ замѣтили, что она прекрасно поняла смыслъ подобнаго прощанья съ жизнью; на это артистка отвѣтила:

Нѣтъ! я не вполнѣ достигла чего желала: идея смерти отъ аромата цвѣтовъ такъ нова и красива, что едва-ли кому нибудь удастся осуществить ее на сценѣ такъ изящно, какъ бы слѣдовало!

Иду Рубинштейнъ прозвали нѣмою, трагическою артисткою. Про нее писали, что она была способна мимикой выражать все сильныя страсти человѣческія. Даже въ тѣ моменты, когда на сценѣ двигаются разнообразныя группы, глаза всѣхъ зрителей обращены были на молчаливые трагическіе взгляды Иды Рубинштейнъ. Прозрачность и удобопонятность этой страстной мимикки была признана всею парижскою печатью.

чувствъ и ощущеній. Кто-то даже выразился, что „когда она просто ходитъ, то кажется, что она танцуетъ“.

Ида Рубинштейнъ исполняла еще роль „Саломеи“. Для того, чтобы лучше понять эту роль, она специально ѣздила въ Палестину, на мѣсто родины Саломеи. Она хотѣла напитаться воздухомъ той страны, гдѣ, по приказу Ирода, разыгралась кровавая трагедія. Тутъ, она надѣялась „вдохновиться“ для созданія образа танцовщицы, исполнившей передъ Царемъ танецъ семи покрывалъ.

Ставилъ „Саломею“ строгій послѣдователь М. Фокина, балетмейстеръ Романовъ.

Передъ головою своей жертвы, Саломея Рубинштейнъ до полнаго изнеможенія исполняла разнузданную пляску, окруженная рабами, неграми, ползающими у нея ногъ. (Рис. 211).

Затѣмъ И. Рубинштейнъ исполняла уже чисто драматическія роли. Въ „Шехераздѣ“ она олицетворила охваченную страстью красавицу султаншу, сознательно шедшую на мученія. (Рис. 212).



(Рис. 213).

Въ парижскихъ спектакляхъ Дягилева участвовала известная пѣвица Кузнецова, которая неоднократно пробовала свои силы и въ качествѣ танцовщицы и мимической артистки. Мы уже говорили о ея выступленіи въ „Легендѣ Іосифа“. Неполная роль жены Пентефрія, г-жа Кузнецова, желая соблазнить юношу Іосифа, танцевала, принимая самыя соблазнительныя позы, не стѣняясь выставить свое обнаженное тѣло. (Рис. 213).

Новоявленная танцовщица на этомъ дебютѣ не остановилась и, изучивъ въ Испаніи мѣстные танцы, испол-



КУЗНЕЦОВА.
(Рис. 214).

няла ихъ публично, передавая колоритъ и страстность природнѣхъ обитательницъ Андалузій. (Рис. 214).

Въ труппѣ Дягилева подвизалась еще давно покинувшая Россію артистка, которую какъ въ обществѣ, такъ и на сценѣ называли Наташа Труханова. Свое происхожденіе она объясняла своеобразно: „я: дочь артистовъ, по отцу и по матери, я французженка, полька, сербка и цыганка“. Родилась она въ Кіевѣ: воспитывалась въ московскомъ театральномъ училищѣ, откуда рассчитывала поступить на драматическую сцену.

Судьба, однако распорядилась иначе. Она сдѣлалась танцовщицей съ сильно-драма-



(Рис. 215).



ТРУХАНОВА.
(Рис. 216).

тическимъ пошибомъ. Покинувши Россію, Н. Труханова обосновалась во Франціи. Первое ея выступленіе состоялось въ „Навуходоносоръ“ (Théâtre des arts); она протанцевала съ поразительнымъ темпераментомъ самый разнузданный экзотическій танецъ. Послѣ этого, она исполняла драматическія полныя движенія роли съ танцами, въ различныхъ пьесахъ: въ „Трагедіи Саломеи“, въ „Истаръ“, въ балетъ „Аделаида или языкъ цвѣтовъ“. Коронною пьесою ея репертуара считается воспроизведенная синематографомъ „Смертельное ружье“.

Для нея былъ поставленъ балетъ „Пери“ съ сюжетомъ, взятымъ изъ персидской сказки и съ музыкою Поля Дюкаса. Герой сказанія, персидскій принцъ, въ погонѣ за цвѣткомъ безсмертія, находитъ его въ рукахъ „Пери“. Она чаруетъ похитителя, который отдаетъ снова цвѣтокъ его владѣтельному, предпочитая любовь безсмертію. Пери снова исчезаетъ на небо, гдѣ ее ожидаетъ вѣчное блаженство и безсмертіе.

Не смотря на поэзію этого сюжета, исполнительница главной роли „Пери“, уже значительно раздобрѣвшая (рис. 215 и 216), Н. Труханова не отличалась эфирностью „Пери“ и на землѣ безсмертія не приобрѣла . . .

Принятая въ труппу Дягилева, Н. Труханова думала создать себѣ репутацію крупной хореографической звѣзды. Ее въ печати усиленно рекламировали. Она часто выступала на небольшихъ сценахъ, въ модныхъ курортахъ, гдѣ обращала на себя вниманіе не столько талантомъ, сколько ожерельемъ изъ крупныхъ брилліантовъ, украшавшимъ ея бѣлую шею. Славилась еще тѣмъ, что не стѣснялась являться передъ публикою въ полуобнаженномъ видѣ.



Изъ числа артистокъ Петроградскаго балета, подпавшихъ подъ вліяніе Фокинскихъ повшествъ, на первомъ планѣ находились А. Павлова и Т. Карсавина. Имъ посвящаемъ отдѣльныя главы.



XVII.

А. ПАВЛОВА.

1.



Дѣтство Павловой.—Ея удачный дебютъ.—Второстепенныя роли.—Павлова прима-балерина.—Балеты „Жизель“ и „Баядерка“.—Крупный успѣхъ.

Здѣсь среды танцовщицъ Петроградскаго балета начала XX вѣка особенно выдвинулась А. Павлова. По своему исключительному дарованію, по ярко выраженному разнообразію таланта, эта артистка заслуживаетъ болѣе подробнаго очерка *).

По просьбѣ нѣмецкихъ журналистовъ, во время своихъ гастролей въ Германіи, А. Павлова напечатала краткія воспоминанія о началѣ своей карьеры и о своемъ взглядѣ на искусство. Изъ этихъ замѣтокъ видно, что она происходила изъ очень бѣдной семьи. Первая мысль сдѣлаться танцовщицею родилась у А. Павловой послѣ посѣщенія въ Петроградѣ балета „Спящая Красавица“ въ Марининскомъ театрѣ.

Хочу быть танцовщицей! Хочу сыграть роль „Уснувшей Красоты!“,—такъ твердила Нюра Павлова своей матери.

Но Нюрѣ было въ это время восемь лѣтъ, а въ театральное училище принимали

*) Если собрать все написанное о Павловой въ Россіи и за границей, то получилось бы нѣсколько объемистыхъ томовъ. Кромѣ множества фотографій существуетъ масса рисунковъ, французскихъ, американскихъ, англійскихъ и др. художниковъ иллюстрировавшихъ творчество этой артистки. Имѣются статуэтки, слѣпки съ ея ногъ и т. п. Въ нашей коллекціи имѣется значительное количество изображеній А. Павловой. Изъ нихъ наиболѣе характерныя воспроизведены въ настоящемъ очеркѣ.



(Рис. 217).

только дѣвочекъ не раньше десятилѣтняго возраста. Пришлось ждать два года, по истеченіи которыхъ А. Павлову нарядили въ казенное платье и артистическая ея карьера началась.

На выпускномъ, ученическомъ спектаклѣ молоденькая А. Павлова исполнила сочиненную Мариусомъ Петипа для итальянки Корнальба „воздушную“ вариацию. Сразу сказала та элевация, которою А. Павлова въ теченіе своей карьеры плѣняла зрителей на всѣхъ сценахъ, гдѣ она появлялась.

По выпускѣ изъ училища А. Павловой поручали второстепенныя роли въ балетахъ текущаго репертуара (Донъ-Кихотъ, Раймонда, Корсаръ, Спящая Красавица, Эсмеральда, Комарго (Рис. 217). Хотя тутъ негдѣ было вполне развернуться таланту этой артистки, но публика и печать сразу отмѣтили, что въ дарованіи А. Павловой таится тотъ священный матеріалъ, изъ котораго вырабатываются большія художницы.

За это время ярко обозначались драматизмъ мимики А. Павловой и ея воздушная элевация, потому не долго пришлось ей ждать производства въ рангъ прима-балерины. Ей поручена была главная роль въ балетѣ „Жизель“— этомъ пробномъ камнѣ для всѣхъ танцовщицъ, желающихъ показать какъ мимическую, такъ и хореографическую стороны характера.

Послѣ шумнаго успѣха въ „Жизели“, съ каждымъ годомъ расширялся репертуаръ А. Павловой. Она исполняла главные роли въ „Баядеркѣ“, „Пахитѣ“, „Корсарѣ“, „Наядѣ“, „Дочери Фараона“, „Лебединомъ Озерѣ“ и др. Каждая новая роль была новымъ триумфомъ артистки.

Въ чемъ же заключался секретъ исключительнаго успѣха и чарующаго обаянія, которые сопутствовали каждому выступленію русской балерины? Секретъ заключался въ индивидуальныхъ свойствахъ таланта А. Павловой. Теплый, искренній темпераментъ, сценическая обаятельная внѣшность, воздушность и легкость полетовъ, пластическая красота всегда одухотворенныхъ танцевъ были неразлучными спутниками артистки во всѣхъ ея художественныхъ воплощеніяхъ. Въ каждомъ выступленіи, артистка давала что нибудь ярко выдающееся, неожиданное, въ зависимости отъ настроенія. Сдѣлалось очевиднымъ, что талантъ А. Павловой сотканъ изъ вдохновенныхъ, смѣняющихся настроеній, насыщенныхъ



(Рис. 219).

пекрящимися блестками лучей, какъ въ граняхъ благороднаго брилліанта. (Рис. 218). Лучшими ея созданіями въ Петроградѣ слѣдуетъ признать романтическіе образы „Жизели“ и „Баядерки“.

Во 2-мъ дѣйствіи „Жизели“, она дѣйствительно неземная виллиса, порхающая между деревьями. Прозрачная и легкая какъ тѣнь, едва касаясь земли, она то появлялась въ вѣтвяхъ деревьевъ, то мелькала среди цвѣтовъ, проносясь подобно сказочной грезѣ,



озаренной таинственнымъ блескомъ луны. (Рис. 219).

Точно также А. Павлова плѣняла публику и въ „Баядеркѣ“. Неземною скорбью вѣяло отъ ея оторванныхъ отъ всего земнаго танцевъ въ поэтической по настроенію картинѣ „Тѣней“. Самая фигура ея, тонкая, безтѣлесная, какъ будто создана была для романтическихъ сновидѣній въ Царствѣ тѣней, окутанныхъ блѣдно-голубыми лучами лун-



(Рис. 218).

наго блеска. Въ области романтической хореографіи А. Павлова едва-ли имѣла соперницъ и „Жизель“ въ созданіи А. Павловой останется въ вѣстописяхъ хореографіи однимъ изъ крупнѣйшихъ хореографическихъ образовъ, навѣяннымъ въ отдаленную отъ артистки эпоху романтизма. Безъ Павловой забытая „Жизель“ не предстала бы во весь

ея художественный ростъ. Она вызвала на современную сцену эту тѣнь прошлаго.

Изъ другихъ драматическихъ созданий А. Павловой выдѣлялась еще роль „Баядерки“, того же характера какъ и „Жизель“ (Рис. 220). И тутъ страстная и чистая любовь дѣвушки къ юношѣ, и тутъ его коварная измѣна, крушеніе идеала и смерть отъ предательства, и тутъ загробная жизнь въ „Царствѣ Тѣней“ всепрощеніе и новая любовь, любовь душъ, безъ участія тѣлесныхъ вожделѣній. Въ то время, какъ въ „Жизели“ исторія женской души дана въ яркой, но черезъ чуръ сжатой схемѣ, какъ бы въ краткомъ конспектѣ, въ „Баядеркѣ“ она дана въ детальной разработкѣ, со многими переживаниями и переходами изъ одного настроенія въ другое.

Въ „Жизели“ мы видимъ простенькую наивную дѣвушку, съ чистымъ и сильнымъ чувствомъ. Въ „Баядеркѣ“ — дѣвушка Востока, съ такимъ же чувствомъ какъ и у „Жизели“, но съ восточнымъ темпераментомъ и знойной страстью расы. Въ „Баядеркѣ“ проходитъ вся гамма отъ зарождающагося чистаго чувства до грознаго бушеванія страсти и мести. Въ этихъ предѣлахъ развивается роль, начиная съ случайной встрѣчи въ священномъ лѣсу, въ лунную ночь. Полное поэтич. объясненіе въ любви и клятвы вѣрности въ окнѣ храма, залитомъ луннымъ блескомъ; сильная сцена ревности съ покушеніемъ на убійство соперницы; смирившаяся и подавившая свою гордость баядерка, вынужденная танцовать передъ своею соперницею; трагическая смерть отъ предательства; полный гордости отказъ отъ спасенія; мистическій лиризмъ загробнаго свиданія въ „Царствѣ Тѣней“; жестокая месть, сокрушающая своей силой все живущее, и, наконецъ, воссоединеніе въ небесныхъ даляхъ съ любимымъ существомъ, которое было единственнымъ счастьемъ и трагедіей ея земного существованія. Вотъ моменты роли „Баядерки“.

На всѣхъ этапахъ этой трудной роли проявилась сила таланта А. Павловой. Артистка дала въ нихъ полную гамму своего громаднаго дарованія; она выросла въ крупную драматическую артистку; но для нея не нужны—слова, рѣчь; она обходится однимъ безмолвнымъ и ограниченными средствами мимодрамы, достигая сильнѣйшихъ эффектовъ. Она проникается глубочайшими настроеніями. Въ ея толкованіи эти настроенія вполне доступны пониманію публики, которая вмѣстѣ съ артисткою переживаетъ весь трагизмъ положенія несчастной „Баядерки“.

Мы нѣсколько подробно остановились на „Баядеркѣ“ потому, что балетъ этотъ сдѣлался однимъ изъ наиболѣе излюбленныхъ въ репертуарѣ петроградской сцены.

Точно также и въ другихъ балетахъ обширнаго репертуара А. Павловой, особенно въ „Корсарѣ“, „Пахитѣ“ и „Дочери Фараона“, артистка за время своей дѣятельности проявляла много художественныхъ моментовъ въ области мимико-драматическаго творчества.



(Рис. 220).





2.



А. Павлова художница въ жанровыхъ танцахъ. — Темпераментъ артистки. — Танецъ „Пандеросъ“. — Уральскій танецъ. — Античные танцы. — Вліяніе Дунканъ.

Всѣ существо А. Павловой было проникнуто самымъ цѣннымъ свойствомъ каждой балерины, — танцевальнымъ темпераментомъ. Безъ темперамента не представляется возможнымъ создать какой бы то ни было художественный образъ въ области характернаго танца. Въ этомъ отношеніи А. Павлова можетъ считаться первоклассною артисткою. Она была крупною художницею характернаго, жанроваго и стилизованнаго народнаго танца. Каждому отдѣльному танцу она давала соотвѣтствующій тонъ, всегда осторожно и чутко подходя къ требуемому стилю. Она часто „ограничивала“ себя, желая всегда оставаться въ размѣрахъ эстетическихъ требованій. Тѣмъ не менѣе, она широко развивала свой захватывающій, заражающій темпераментъ. Таковою она была въ интересной стилизаціи испанскаго танца „Panderos“, (бал. Раймонда). Окутанная въ богатый расшитый золотомъ костюмъ А. Павлова гордо, съ полнымъ сознаніемъ своей неотразимой прелести, выступала въ этомъ рѣзко испанскомъ танцѣ и не побоялась сдѣлать попытку перенести этотъ почти кафе-концертный „номеръ“ на большую балетную сцену (рис. 221). Не лишая его необходимою для такого рода танца пикантности, А. Павлова олицетворяла собою испанку, въ строгомъ стилѣ классической школы. Несмотря на то, что она рѣзко подчеркивала характерныя черты плясуній подъ жгучимъ небомъ Андалузіи, А. Павлова всетаки неиз-



А. ПАВЛОВА.
Съ порт. Эберлинга.
(Рис. 221).

поражая публику цѣлымъ рядомъ постановительныхъ, удивительныхъ по легкости и воздушности, такъ называемыхъ казачьихъ кабріолей вправо и влево, съ ударами подошвою одной ноги о подошву другой.

Въ области воспроизведенія на сценѣ античныхъ танцевъ, А. Павлова по изяществу ихъ исполненія была неподражаема. Ею созданъ „танецъ семи покрываль“ (Эвника); въ немъ артистка съ высокимъ искусствомъ сочетала цѣломудріе съ сладострастіемъ. Этотъ танецъ можно причислить

мѣнно оставалась въ благородныхъ линіяхъ, создавая цѣльную симфонію бурной страсти. Такому исполненію могли бы позавидовать лучшія изъ прирожденных испанокъ Карменситы, Гверера и другія, выступавшія на сценѣ въ своихъ чисто народныхъ танцахъ.

Вообще испанскій танецъ во всѣхъ его видахъ и многочисленныхъ развѣтвленіяхъ нашелъ въ А. Павловой превосходную исполнительницу, вполнѣ отвѣчающую требованіямъ этой экзотической хореографіи съ ея смѣнами настроеній, неудержимыми порывами, ломаными линіями и рискованными позами и положеніями. Въ особенности при ея тонкой и глубокой фигурѣ, А. Павловой удавались всѣ позиціи „самbrées“ испанскаго національнаго танца. Особый восторгъ вызывала А. Павлова въ испанскомъ „танцѣ Китри“ (бал. Донъ Кихотъ) съ его головокружительной стремительностью, рѣзкими переходами настроеній и бурнымъ темпераментомъ.

Образцомъ мастерства А. Павловой можетъ служить „Уральскій танецъ“ (бал. „Конекъ Горбунокъ“). Съ прекрасно стилизованною внѣшностью въ немъ всегда съ громаднымъ успѣхомъ выступала артистка,



(Рис. 222).

къ разряду лучшихъ лирическихъ блестокъ хореографин. При исполненіи „Вакханалии“ въ образѣ А. Павловой, ключемъ жизни буйная, широкая, проносящаяся ураганомъ; а Хмѣлиху въ оперѣ „Синѣгурочка“, она воспроизводила съ безудержнымъ стихійнымъ порывомъ. Въ приведенныхъ нами примѣрахъ артистическая физіономія А. Павловой выяняется въ достаточной степени.

Въ Петроградѣ пріѣхала Дунканъ. Ея „рубашечные танцы“ съ голыми ногами произвели въ балетныхъ кругахъ своего рода революцію. Были голоса „за“, но были и „противъ“ этого возрожденія искусства въ формѣ античныхъ, эллинскихъ тан-



(Рис. 223).

цевъ. Одни громко осуждали танцевальную безграмотность Дунканъ; другіе же твердили: „не надо никакой классической школы!... долой всѣ пять позицій! долой арабески, аттитюды, кабріолі и вся школьная премудрость!... Хороши

и изящны только „природные“ танцы!...“

Пріѣзжая американка танцевала и въ квартирѣ А. Павловой, отъ которой не ускользнули переживанія разнаго рода страстей, которыми были одухотворены движенія неогречанки.

Внимательно присматривалась А. Павлова къ танцамъ Дунканъ и вникала въ ихъ сущность, но не соблазнилась „модернизмомъ“ въ танцахъ и продолжала усиленно работать въ школѣ, вырабатывая правильныя формы традиціоннаго классицизма. Тѣмъ не менѣе новоявленная американка въ значительной степени воздѣйствовала на дальнѣйшее развитіе таланта русской артистки. А. Павлова поняла, что только истинное хореографиче-

ское искусство заключается въ осмысленности и выразительности танцевъ... (рис. 222). Вполнѣ усвоивши эту коренную основу благородной хореографіи, А. Павлова до конца своей карьеры старалась совершенствовать себя исключительно въ этомъ направленіи, не увлекаясь модными новшествами народившагося хореографическаго нигилизма.

Находились цѣнители, признававшіе, что танцы А. Павловой по духу своему во многомъ были сходны съ танцами босоножки.... Какое глубокое заблужденіе!

Дитя природы, безграмотная Дунканъ была пигмеемъ передъ А. Павловой. При видѣ этой большой художницы дѣлалось понятнымъ, что проявленіе какъ внѣшней, такъ и внутренней жизни въ танцахъ возможно только у артистки, прошедшей всѣ стадіи той строго классической школы, которую безпочвенно осмѣивали послѣдователи Дунканъ.

А. Павлова можетъ служить живымъ примѣромъ того, насколько ложны утвержденія, что прежняя „школа“, въ которой воспитывались цѣлый рядъ поколѣній хореографическихкихъ артистовъ, отжила свой вѣкъ. Каждый шагъ, каждое движеніе, всякое сочетаніе „па“, разнообразіе аттитюдъ и пластическихкихъ позъ, весь арсеналъ хореографической техники, которымъ съ головы до пятокъ была вооружена А. Павлова, показали, насколько была необходима классическая школа для достиженія такого художественно-идеальнаго изящества, которымъ проникнуто было творчество такой большой художницы, какъ Павлова. Въ ея талантѣ сказалось богатство техническихкихъ приѣмовъ, строго согласованныхъ съ дисциплиною тѣлесныхъ движеній, дисциплиною, не допускавшею никакихъ излишествъ. (Рис. 223).

А. Павлова, радушно принимавшая у себя дома пріѣзжую А. Дунканъ, можетъ считаться едва-ли не первою русскою артисткою, понявшею смыслъ реформъ „босоножки“. Она создала главную роль въ поставленномъ на новыхъ началахъ балетѣ М. Фокина „Эвника“ и такимъ образомъ положила первый камень для обновленія хореографіи въ Петроградѣ. Въ этомъ балетѣ она доказала, что безъ гармоническаго сочетанія души съ тѣломъ, нельзя быть выразительницею хореографическаго искусства,—иначе танцы превращаются въ ремесло...





3.



Успѣхъ Павловой на европейскихъ сценахъ.—Берлинскіе отзывы.—Мнѣніе О. Би.—Успѣхъ въ Парижѣ.—Переселѣніе въ Лондонъ.—Школа Павловой. Поездка въ Америку.—Репертуаръ Павловой.—Характеристика таланта Павловой.—Техника и мимика.—Воздушность и элевация.—Мнѣніе Павловой о счастіи.

СПѢХОМЪ своимъ въ Петроградѣ А. Павлова не могла довольствоваться. Для полученія диплома „знаменитости“, ее тянуло на другія европейскія сцены. Она вступила въ періодъ странствованій по всему міру и доби- лась своей цѣли. Ее признали прямою преемницею Тальони, заявляли, что Павлова затмила романтическую Сильфиду прошлаго вѣка.

А. Павлова объѣхала всю Европу. Первый крупный успѣхъ она имѣла въ Сток- голмѣ. Въ столицѣ Швеціи толпа съ пѣніемъ народныхъ пѣсенъ привѣтствовала арти- стку въ ея жилищѣ. А. Павлова выходила на балконъ, бросала цвѣты и наивно спра- шивала: „почему она заслужила такія оваціи?“

Ей отвѣчали: „а потому, что вашими танцами, вы въ продолженіи цѣлаго часа заста- вили насъ забыть о невзгодахъ жизни“.

Съ небольшою труппою русскихъ артистовъ, она побывала въ Лейпцигѣ, Прагѣ, Вѣнѣ, Мюнхенѣ.

Нѣсколько разъ останавливалась она въ Берлинѣ, гдѣ билеты на ея спектакли бра- лись нарасхватъ.

Написавшій толстый томъ о танцахъ, большой знатокъ хореграфіи Оскаръ Би, при- видѣ въ Берлинѣ танцующей Павловой, воскликнулъ: „Говорятъ, что танцевальное ис- кусство больше не искусство! Неправда!.. Полюбуйтесь Павловой и вы увидите, что бла- городная изящная хореграфія не умерла!.. Нѣтъ!... Она жива!..“

Въ Мюнхенѣ А. Павлова пользовалась громаднымъ успѣхомъ. Особенный восторгъ вызвали „Умирающій Лебедь“ и „Бабочка“. Нашлись нѣмецкіе критики, которые сравни- вали Павлову съ кафеконцертной полуобнаженной танцовщицей Визенталь. Но серьезная критика, посвященная въ танства истиннаго искусства, быстро дала отпоръ мало

свѣдущимъ цѣнителямъ. Громко заявили, что названія артистки не поддаются никакому сравненію. Визенталь—безграмотная плясунья; талантъ же Павловой сформировался въ строжайшихъ традиціяхъ хореграфическаго классицизма. Старая, благородная школа создала у Павловой изумительно правильную техническую подготовку, благодаря которой артистка эта представляетъ собою идеальнѣйшую жрицу изящнаго искусства, къ которому ею гениально примѣнена современная, такъ называемая, выразительная хореграфія.

Пребываніе А. Павловой въ Парижѣ было кратковременно; но всѣ ея выступленія вызывали искренній восторгъ какъ въ широкой публикѣ, такъ и въ средѣ самыхъ строгихъ цѣнителей хореграфіи. Особенныя похвалы по адресу артистки расточали за ея грацію и за удивительное чувство стиля, благодаря которому она на сценѣ отражала данную эпоху. Обладая этимъ дивнымъ даромъ, А. Павлова оживляла давно забытыя, условныя вещи . . . Ее сравнивали съ Терпсихорой, управляющей вмѣстѣ съ Аполлономъ танцами на священномъ Олимпѣ . . . Писали, что она танцуетъ какъ бабочка, порхающая съ цвѣтка на цвѣтокъ . . . Говорили, что въ ея танцахъ въ полной гармоніи классицизма и выразительности оживали аттитюды античнаго ритма и таинственные символы эллинскихъ жестовъ и движеній . . .

Репертуаръ ея въ Парижѣ состоялъ изъ хореграфическихкихъ высоко поэтическихъ поэмъ, исполняемыхъ подъ музыку лучшихъ композиторовъ—Сенъ-Санса, Листа, Шопена и другихъ . . . Каждый отдѣльный номеръ изъ этихъ танцевальныхъ блесковъ, въ творчествѣ Павловой былъ идеаломъ изящества и граціи. Чудесно создала она танецъ „Умирающаго Лебедя“ (рис. 224); также выступала она и въ образѣ идеально-воздушной „Сильфиды“.

Перелетѣвши черезъ Ламаншъ, А. Павлова на продолжительное время обосновалась въ Лондонѣ, гдѣ создала себѣ репутацію крупнейшей хореграфической звѣзды.

Оскаръ Ви далъ слѣдующую характеристику русской артистки: „Она прілежнѣйшая потому, что всѣ свои па исполняетъ изумительно правильно, а слѣдовательно и изящно; она обладаетъ дивнымъ темпераментомъ, умѣло передавая „переживанія“ въ старыхъ классическихкихъ формахъ; она—граціознѣйшая, всегда въ строгихъ линіяхъ хореграфической грамматики; наконецъ она художница, обладающая непосредственнымъ творчествомъ, благодаря которому классическія па исполняются всегда въ оболочкѣ выразительныхъ движеній, плѣняющихъ зрителя своею наивною простотою, составляющею достоинство только особо избранныхъ талантливыхъ натуръ“.

„Когда вы на нее смотрите, продолжаетъ О. Ви, то ея организмъ представляется



(Рис. 224).

слабымъ, хрупкимъ, даже некрасивымъ въ смелѣхъ холодно-мраморныхъ изваяній красоты, но . . . при этомъ вы замѣчаете, что весь ея трепещущій подвижной корпусъ проникнутъ какимъ-то невидимымъ „флюидомъ“, охватывающимъ все нервы и мускулы этой крушной танцовщицы. Она живетъ; искусство ритма вытекаетъ изъ невидимой души . . . Она чувствуетъ, что творитъ, и зрителю понятно это творчество, Колоколь гудитъ; тѣло гармонически сливается съ душою, создавая танцство, совершающееся въ созданіяхъ великой артистки“.



„Когда она на сценѣ, то вы видите, что изъ нея нѣмого тѣла создаются красивѣйшія линіи, каждое ея движеніе — музыка; руки — мелодія; весь организмъ — пластика и гармонія (Рис. 225).
Такому роду искусства научиться по книжкѣ нельзя — оно зиждется въ самой натурѣ артистки“. Такъ заканчиваетъ Оскаръ Би свой хвалебный дифирамбъ.

Мнѣнія объ А. Павловой были единогласны. И дѣйствительно можно сказать, что она представляла собою артистку современныхъ вѣяній, танцующую старымъ классическимъ способомъ . . . Она виртуозка, живущая на сценѣ.

Длинный ряд усѣховъ ее ожидалъ въ Америкѣ. Тутъ она объѣхала все крупныя центры. Вездѣ была засыпана цвѣтами, лаврами и цѣнными подарками. Это „турнэ“ по Америкѣ было триумфальнымъ шествіемъ неутомимой танцовщицы. Квартирой въ городахъ, гдѣ танцевала А. Павлова, былъ „вагонъ“ на специально нанятомъ поѣздѣ. послѣ поздняго спектакля, вся труппа съ А. Павловой направлялась на поѣздъ и затѣмъ . . . дальше . . . до новой остановки на одинъ спектакль . . . День въ дорогѣ, а вечеромъ—спектакль. Такимъ образомъ балетная труппа объѣхала Соед. Штаты, Канаду и Ванкуверъ.

Последняя же поездка (1916—1917 гг.) по Америкѣ была еще утомительнѣе. Согласно контракту А. Павлова обязана была танцевать восемь разъ въ недѣлю, то есть



ежедневно, причемъ одинъ день еще въ добавочный, утренній спектакль. Надо думать, что такая неустанная работа не могла не отразиться на выполненіи художественныхъ задачъ искусства. Въ творчеству былъ положенъ предѣлъ.

Артистка поневоле должна была довольствоваться повтореніемъ своего прежняго репертуара. Постоянно занятой А. Павловой не хватало времени для созданія новыхъ художественныхъ образовъ, а между тѣмъ, энергія ея не ослабѣвала, замыслы были широкіе. Суждено-ли имъ осуществиться, покажетъ будущее . . .

(Рис. 226).



(Рис. 227).

Во время пребывания въ Англіи А. Павлова жила въ окрестностяхъ Лондона на отдѣльной виллѣ „Golden green“, прозванной „Домомъ плюща“. Тутъ же помѣщалась и созданная ею школа танцовщицъ, которымъ она преподавала уроки танцевъ. (Рис. 225). Ежедневно послѣ спектакля въ Лондонѣ, она на автомобилѣ возвращалась въ свою виллу, гдѣ ею специально была приспособлена большая зала для уроковъ танцевъ и для личныхъ упражненій. (Рис. 226). Въ красивомъ саду былъ прудъ, въ которомъ плавали лебеди, которые своими движеніями вдохновляли артистку для исполненія созданнаго ею „Умирающаго Лебедя“.

Въ Лондонѣ А. Павлова танцевала на громадной сценѣ „Palace Theatre“, куда собиралась англійская аристократія, чтобы полюбоваться на русскую сильфиду. Кромѣ своихъ выступленій въ чисто классическихъ танцахъ съ прекраснымъ партнеромъ Мордкинымъ, А. Павлова приводила въ восторгъ публику и въ характерныхъ танцахъ; она создавала изъ нихъ цѣльныя, понятныя для всѣхъ, нѣмныя, хореграфическія поэмы; особенно удаченъ былъ ея „русскій“ танецъ съ Мордкинымъ. (Рис. 227).

Изъ Лондона А. Павлова выѣхала на гастроли въ Америку, взявши съ собою всю труппу созданныхъ ею юныхъ танцовщицъ, изъ которыхъ любимую ученицею А. Павловой была Пласковницкая. Костюмы, декорации, все захватила съ собою артистка. Репертуаръ же ея въ Америкѣ состоялъ изъ слѣдующихъ номеровъ: „Бабочка“ муз. Дриго, „Лебедь“ муз. Санса, „Вакханалія“ муз. Глазунова, „Вальсъ-Капризъ“ муз. Рубинштейна, „Жизель“, танцы подъ серенады Шопена, прелюдіи Листа, „Восточная фантазія“, „Волшебная флейта“ и др. Партнеромъ артистки былъ приглашенный ею хорошій классическій солистъ г. Новиковъ.



УТОБЫ вполне обрисовать обликъ А. Павловой, необходимо опредѣлить фактуру ея танца и характерныя его особенности. Воздушность, широта полетовъ и высокій баллонъ—вотъ тѣ цѣнныя качества, которыя танцамъ Павловой придавали характеръ чарующей прелести и отрѣшенія отъ земного. Отсюда ясно, что А. Павлова и не могла быть танцовщицей „terre à terre“, упражняющейся на вычеканиваніи техническихъ виртуозностей, на работѣ на носкахъ и на штампованіи „фуэте“. Вся эта хореграфическая колоратура, необходимая въ танцѣ стараго итальянскаго классицизма, о превеличеніяхъ котораго, доходившаго иногда до антихудожественныхъ проявленій, намъ не разъ приходилось повторять на страницахъ нашего труда,—вся эта область внѣ таланта А. Павловой. Отъ драматическаго сопрано на оперной сценѣ никто не требуетъ

„колоратурнаго“ пѣнія; точно также къ хореграфической артисткѣ съ данными Павловой нельзя предъявлять требованій виртуозности и механической разработки танца въ родѣ итальянокъ миланской школы и ихъ слѣпыхъ подражательницъ. Достаточно вспомнить летающую Сильфиду Тальони. Не виртуозность создала ей всемирную извѣстность, а исключительно одна ея романтическая воздушность. . . . Точно также и А. Павлова. (Рис. 228).

Если всмотрѣться въ строеніе ноги А. Павловой, точный снимокъ съ которой сдѣланъ скульпторомъ г. Ф. Ключеземъ (рис. 229), то можно безошибочно сказать, что танцовщица, обладающая такою ногою, органически не можетъ посвящать себя технической механикѣ классическаго танца.

Узкая ступня, преувеличенный подъемъ (sou de pied), тонкая цѣпколотка и пр.... все это вмѣстѣ взятое не можетъ способствовать прочности пуантовъ, то есть „стального“ носка. При ея гибкой и длинной фигурѣ нельзя достигнуть въ пируэтахъ и мелкихъ „земныхъ“ па, устойчивости, непоколебимости волчка или машинной отчетливости въ отхлопываніи фуэте. Вотъ почему Павлову нельзя причислить къ типу „земныхъ“ (terre à terre) танцовщицъ; поэтому балеты съ ярко выраженной тенденціей чисто техническаго танца въ родѣ „Спящей красавицы“ (Аврора) не были удачными созданіями Павловой.

Сознавая вполне недостатки своего органическаго сложенія, А. Павлова всегда съ художественною чуткостью избѣгала разныхъ хореграфическихъ фокусовъ и не старалась доводить своей техники до абсурдныхъ преувеличеній и техническихъ ухищреній,

недалекихъ до атлетическаго акробатизма, выходившаго за черту эстетическихъ требованій. Въ этомъ сказался вкусъ большой артистки. При ея исключительныхъ данныхъ и при изяществѣ танца, ей не было никакой надобности гоняться за дешевыми эффектами. Область классическаго танца настолько обширна, что она не ограничивается безконечными верченіями, топтаніемъ на стальныхъ пальцахъ или тридцати-кратными сгибаніемъ и выгибаніемъ колѣннаго сустава. А. Павлова хорошо сознавала это, полагая, что въ длинной вереницѣ классическихъ темповъ и па можно выбрать достаточно художественныхъ моментовъ, при исполненіи которыхъ въ полномъ блескѣ можно выразить свою индивидуальность. И дѣйствительно, въ подборѣ такихъ моментовъ, А. Павлова явля-



(Рис. 228).



(Рис. 229).

лась большою классическою танцовщицею. Достаточно указать на ея изумительные кабриолы, на ея воздушные, отчетливые антрша, на ея стремительные „rond de jambes“, красивые неожиданные „сисоли“, правильные „jeté en tournant“ и друг. (Рис. 230).

Въ заключеніе остается сказать, что А. Павлова создавала на сценѣ свои дивные образы, оставаясь всегда первоклассною танцовщицею въ области воздушнаго элевационнаго классицизма. Точно также въ своихъ созданіяхъ, она оставалась большою художницею, изумительно умѣло приспособлявшей свой чуткій, изящный темпераментъ ко всему, что творила ея талантливая натура. При этомъ она обладала еще особеннымъ качествомъ: каждое движеніе было отраженіемъ искренно-наивной молодости и простоты.

А. Павлова не довѣряла рѣзкимъ хореграфическимъ повществамъ. Она была другою вѣрой, составила себѣ славу какъ идеальная танцовщица въ легкихъ тюникахъ, обязательныхъ спутникахъ классическаго танца, особенно цѣнимаго знатоками хореграфіи стараго закала. Когда она танцевала, то „душа ея была всегда въ полной гармоніи съ тѣломъ!“. Это ярко проявлялось въ ея выступленіяхъ подъ поэтическіе звуки Шопеновскихъ вальсовъ; тутъ артистка подчеркивала, что въ ея изящномъ образѣ воскресъ тотъ духъ танственнаго романтизма, которымъ былъ окутанъ талантъ Тальони.

На вопросъ, почему А. Павлова не выходитъ замужъ, она заявила: отвѣтъ мой простой. По моему мнѣнію, настоящая

артистка должна посвящать себя исключительно одному искусству! Счастье домашняго очага, котораго добивается каждая женщина, должно быть чуждо артисткѣ, влюбленной въ свое искусство..... а я принадлежу къ разряду такихъ влюбленныхъ....



(Рис. 230).

„Въ началѣ моей карьеры, я полагала, что счастье въ жизни заключается исключительно въ сценическомъ успѣхѣ..... но, увы!... послѣ многихъ лѣтъ триумфальныхъ выступленій на сценѣ, должна сознаться, что ошиблась. Счастье артистки подобно бабочкѣ, красою которой любуются только одно мгновеніе.... до тѣхъ поръ, пока она блеститъ своими крылышками... а затѣмъ быстро пропадаетъ блескъ и.... прощай радость... прощай счастье.... оно быстро и безвозвратно отлетѣло далеко... далеко“

Въ такомъ грустно-элегическомъ тонѣ заключила А. Павлова свои личныя замѣтки, написанныя ею по просьбѣ театральныхъ критиковъ.





XVIII.

Т. КАРСАВИНА.

1.



Дебютъ Карсавиной. — Первый періодъ дѣятельности. — Ея классическое воспитаніе. — Быстрое повышеніе. — Успѣхъ въ „Лебединомъ озерѣ“. — Отрицаніе виртуозности. — „Спящая красавица“. — Изящество танцевъ Карсавиной.

Изъ артистокъ XX вѣка, поднавшихъ подъ вліяніе новыхъ теченій въ хореографіи, лучшею представительницею была Т. Карсавина. Сценическая ея дѣятельность дѣлится на два періода — петроградскій и заграничный. Къ первому періоду относится то время, когда артистка считалась классическою танцовщицею чистѣйшей воды; второй періодъ начался со времени ея выступленій въ балетахъ новой формации, созданныхъ творчествомъ Фокина.

По выходѣ изъ театральнаго училища, первый дебютъ Т. Карсавиной состоялся на сценѣ Мариинскаго театра въ послѣднемъ дѣйствіи балета „Жавотта“. Артистка протанцевала pas de deux, въ исполненіи В. Цукки извѣстное подъ названіемъ „Рыбакъ и жемчужина“. Дебютантка обратила на себя всеобщее вниманіе. Богатыя физическія данныя — красивое лицо, фигура безукоризненнаго сложенія, большіе выразительные съ отѣнкомъ затаенной грусти глаза, мягкость движеній — произвели на публику чарующее впечатлѣніе. Но классическіе ея танцы не отличались еще ни увѣренностью, ни самообладаніемъ. Въ нихъ были недочеты мало выработанной техники, но въ нихъ танцлась та особая прелесть, благодаря которой забывались техническія несовершенства.

Трудно было молоденькой Т. Карсавиной пробить себѣ путь: ее окружали такія звѣзды какъ Кшесинская, Преображенская, Трефилова, Павлова съ вполне установившимися репутаціями первоклассныхъ балеринъ. Тѣмъ не менѣе, благодаря неустаннымъ трудамъ, она скоро встала въ уровень съ названными артистками.

По выпускѣ изъ училища она занималась подѣ руководствомъ прекраснаго преподавателя танцевъ К. Югансона. Отъ него она усвоила правильныя понятія о пользѣ изученія классической грамматики, безъ которой не создается ни одна выдающаяся танцовщица; затѣмъ долгое время продолжала классическія занятія у бывшей прима-балерины Е. Соколовой, которая умѣло передала ей пластичность и изящество классицизма. Опытная преподавательница, на практикѣ знакомая съ требованіями сцены, съ особенною любовью относилась къ своимъ ученицамъ. Юную Т. Карсавину она заставляла изучать каждое движеніе и каждое па въ мельчайшихъ подробностяхъ. Сама Т. Карсавина сознавала, что подѣ руководствомъ Е. Соколовой она познала красоту темновъ, бывшихъ въ почетѣ въ прежнее время, когда не знали итальянской виртуозности. Ласкающіе зрѣніе „pas de poisson“, „бризе Телемака“ и другіе главные темпы входили въ сферу преподаванія. По ея словамъ, она поняла красоту правильного арабеска и другихъ изящныхъ положеній корпуса, усердно рекомендуемыхъ классическою школою.

Училась Т. Карсавина и у Чекетти, который обращалъ вниманіе на выработку итальянской виртуозности и на укрѣпленіе ногъ. По примѣру другихъ балеринъ совершила она модное паломничество въ Миланъ къ прославленной учительницѣ танцевъ Баррета; но, по сознанію самой Т. Карсавиной, уроки у итальянской знаменитости не повліяли на дальнѣйшее развитіе ея таланта (рис. 231).

Исполнивши главную роль въ небольшомъ балетикѣ „Пробужденіе Флоры“, Т. Карсавина нѣкоторое время выступала въ „сольныхъ“ танцахъ, исполняя варіаціи, вкрапленныя въ старыя классическія балеты.

Недолго занимала она второстепенное положеніе и быстро выдвинулась на первое мѣсто. Въ репертуаръ ея вошли главныя роли въ балетахъ „Жизель“, „Корсаръ“, „Донъ Кихоть“ и др. Классика артистки совершенствовалась съ году на годъ. Она не заботилась о доведенной до абсурда механической эрудиціи, но въ ея исполненіи выдѣлялись лучшія черты ея артистическаго дарованія—чувствомъры и чуткость въ познаніи границъ, переходъ черезъкоторыя вноситъ классическій танецъ въ область антихудожественныхъ, акробатическихъ упражненій.



(Рис. 231).



(Рис. 232).

Не въ виртуозности заключалась сила Карсавиной. Обворожала она красотою, мягкостью и изяществомъ того чарующаго лиризма, составлявшаго отличительное свойство этой артистки. Ее называли танцовщицей мечтательныхъ грезъ и неопредѣленныхъ вдохновеній.—Ея драматизмъ въ мимическихъ сценахъ не впадалъ въ трагизмъ, а разрѣшался въ тонахъ „скорбнаго тона“.

Особенно поэтична была Т. Карсавина въ роли Одетты въ „Лебединомъ озерѣ“. Въ области волшебна-лунныхъ грезъ, она давала трогательный образъ завороченной принцессы, влюбленной въ беззавѣтно преданнаго ей юнаго принца. Какъ только является тѣнь сомнѣнія въ его вѣрности, она даетъ не менѣе трогательный образъ страдающей дѣвушки. Но, въ среднемъ актѣ, гдѣ она изображаетъ злую дочь злого волшебника, она уже значительно слабѣе *). Въ этомъ дѣйствіи Т. Карсавина первая рѣшилась замѣнить „прославленные“ 32 фуэтте—граціозной кодой въ духѣ ея нѣжно виртуозныхъ танцевъ. Тутъ только поняли, что можно быть великолѣпной танцовщицей и внѣ области цирковыхъ вывертовъ. Такимъ образомъ Т. Карсавина нанесла рѣзкій ударъ виртуозной развращенности. (Рис. 232).

Свой строгій стиль классическаго танца Т. Карсавина показала въ большой вариации въ балетѣ „Щелкунчикъ“. Тутъ она почти совершенна въ атмосферѣ классицизма.

Въ шедеврѣ Чайковскаго „Спящей Красавицѣ“ нѣтъ мимическихъ сценъ; но за то весь балетъ представляетъ собою цѣлую академию классическихъ танцевъ, вариаций, соло, всевозможныхъ па, кодъ и ансамблей. Это—экзаменъ на классическую балерину, и съ перваго же появленія въ роли красавицы Авроры, Карсавина блестяще выдержала труднѣйшій экзаменъ, показавши художественный стиль и высшую школу стараго классическаго танца.

Балеты другого новатора балетной музыки Глазунова, „Раймонда“, „Времена Года“, „Испытаніе Дамиса“—лучшія произведенія въ обширномъ репертуарѣ Карсавиной.

Считаемъ излишнимъ перечислять всѣ мѣста и балеты стараго репертуара, въ которомъ блестялъ нѣжный талантъ этой балерины.

* Въ заключеніе остается добавить, что въ танцахъ Карсавиной не было ничего нежизненнаго, дѣланнаго и заученаго. Ни въ одной роли не было разъ навсегда утвержденнаго шаблона. Она—танцовщица настроенія; поэтому въ балетахъ, которые не отвѣчаютъ ея настроенію—она не рѣдко казалась значительно ниже ея таланта; отсутствіе рѣзкостей и хореографическихъ „грубостей“, при всегда изящномъ рисункѣ танца—таковы были выдающіяся качества Карсавиной, которая въ угоду „толпѣ“ никогда ничего не подчеркивала въ своемъ исполненіи.



*) Въ этомъ актѣ итальянка Леньяни ошеломляла публику 32-мя фуэтте, ноголомнымъ „номеромъ“ классическаго акробатизма. Съ тѣхъ поръ, всѣ наслѣдницы этой роли, какъ крыловская лигушка, потѣли и надувались, чтобы отхлестать въ воздухъ положенное число фуэтте подъ дикіе аплодисменты публики.



2.

Второй періодъ карьеры Карсавиной.—Успѣхъ въ Парижѣ.—Участіе въ „Египетскихъ ночахъ“ — „Шехеразада“. — Изящество Карсавиной въ „Призракъ Розы“. — „Жаръ Птица“. — Мимика въ „Петрушкѣ“. — Отзывы парижской печати.
Мнѣніе артистки о задачахъ хореографин.



ОСТИГНУВШИ высокаго совершенства въ своихъ танцахъ старой классической школы, Карсавина вступила во второй періодъ своей артистической карьеры, представлявшій собою рѣзкое отличіе отъ прежней сценической ея жизни.

Антрепренеръ Дягилевъ собралъ труппу „русскаго балета“, задумавши обновленіе хореографическаго искусства. Въ его труппу была приглашена и Т. Карсавина. Открылся названный въ Парижѣ „Saison russe“ и русскій балетъ прогремѣлъ на весь міръ.

Т. Карсавина была поставлена въ блестящія рамки, вполне соотвѣтствовавшія ея таланту. Превосходный оркестръ, причудливыя декорации и костюмы, по новому поставленные танцы, превосходно дисциплинированный кордебалетъ и совершенно новый репертуаръ—вотъ тотъ яркій, художественный фонъ, на которомъ загорѣлся „новый“ талантъ Карсавиной, талантъ „новаго искусства“.

Успѣхъ Карсавиной въ Парижѣ и Лондонѣ на большихъ сценахъ „Grand Opéra“ и Ковенгардена былъ поразительный. Ей посвящались большія статьи серьезнѣйшихъ художественныхъ критиковъ; посвящались стихи и поэмы; издавались отдѣльныя объ ней брошюры. Искусство Карсавиной ослѣпило публику; оно было настоящимъ открытіемъ.

Въ Парижѣ Карсавина еоздала большой репертуаръ новаго русскаго балета.

Успѣхъ не оставлялъ артистку при каждомъ ея выступленіи въ новыхъ роляхъ. Критика отмѣчала гибкость таланта русской артистки и многогранность ея дарованія. И дѣйствительно сущность и характеръ создаваемыхъ ею ролей былъ до крайности разнообразенъ. Одинаково рельефно сказывалось творчество артистки какъ въ „воздушно-лирическихъ“ сѣльфидахъ, такъ и въ глубоко-драматическихъ балетахъ „Египетскія ночи“ и „Шехеразада“. И между этими двумя полюсами красною чертою скользили нѣжныя оттѣнки, полутоны, яркія блески, жанровыя и этнографическія картинки. И всѣ эти проявленія съ одинаковою художественностью укладывались въ созданія русской балерины.



(Рис. 233).

позволяет убить себя и, вырвав книжалъ изъ руки палача, гордо вонзаетъ его въ свою грудь . . Въ короткой агоніи умираетъ у ногъ властелина, какъ не смирившаяся рабыня, цѣною жизни платящая за знойную минуту страсти.

Карсавина вкладываетъ въ эти сцены такую мощь, что ея образъ надолго остается въ памяти. Не мудрено, что Карсавина потрясла парижанъ, впервые увидавшихъ, какой силы можно достигнуть игрой въ „нѣмомъ“ балетѣ.

Послѣ страстной восточной одалиски „Шехеразеды“, въ тотъ же вечеръ передъ восторженными зрителями предстала чистая, цѣломудренная дѣвушка въ обстановкѣ наивной компань, выдержанной въ прелестномъ стилѣ романтической эпохи. Дѣвушка, вернувшаяся съ бала, грезить.

Подъ звуки sentimentalнаго вальса кисейной барышнѣ снится „Призракъ Розы“, благоухающее видѣніе въ образѣ молодого

Въ переполненной драматизма сценѣ „Шехеразеды“, Т. Карсавина давала цѣлую гамму настроеній. Вотъ она, обворожительная обольстительница, симулирующая нѣгу и ласку, въ объятіяхъ Шахріара, котораго ненавидитъ. Лъстивая, обаятельно прекрасная и лживо-коварная, она вселяетъ въ немъ увѣренность въ вѣрности. Вотъ она, властная одалиска, повелительно требующая ключи отъ евнуха. Затѣмъ, разнужданная и сладострастная, пламенѣющая отъ плотской страсти въ объятіяхъ своего любовника—негра. Экстазъ страсти доводитъ ее до оргіастическаго состоянія и она принимаетъ участіе въ бѣшеной пляскѣ всего ансамбля. Наконецъ, застигнутая Шахріаромъ на мѣстѣ преступленія, Карсавина въ агоніи мечется въ животномъ ужасѣ передъ гнѣвнымъ взоромъ обманутаго владыки, въ послѣдній разъ пробуя его обольстить. (Рис. 233). Ей не жалко убитаго любовника: страсть ея умерла вмѣстѣ съ породившейся боязнью за свою жизнь. И когда она видитъ, что игра ея безнадежно проиграна, въ ней просыпается прежняя гордая и властная женщина. Она не



(Рис. 234).



(Рис. 235)

не говоря объ искусствѣ. Въ балетѣ „Призракъ Розы“—сплошной чисто классическій танецъ, въ духѣ той эпохи, когда по сценѣ порхала Тальони.

Мы довольно подробно остановились на этихъ двухъ балетахъ, не похожихъ другъ на друга, чтобы показать гибкость дарованія Т. Карсавиной. Но разнообразіе ея таланта идетъ еще дальше. Въ Парижѣ она выступала въ двухъ русскихъ балетахъ: „Жаръ Птица“, волшебная русская сказка, и „Петрушка“, стильная картинка русской жизни сороковыхъ годовъ. Въ „Жаръ Птицѣ“ она создала сказочный образъ русскаго эпоса. Она изображаетъ трепетную таинственную Жаръ-птицу, залетѣвшую изъ невѣдомой области въ волшебный садъ Ивана Царевича. И танцы ея трепетны, какъ движенія птицы, попавшей въ руки человѣка. Костюмъ и обликъ ея красочны и волшебны. Въ позахъ ея что то неуловимое и безконечно красивое (Рис. 235).

Въ кукольномъ театрѣ „Петрушки“ на балаганахъ въ масленичные дни Петрограда

человѣка изъ волшебной сказки, таинственно явившагося, чтобы нарушить ея дѣвичій сонъ и взволновать сладкой мечтой ея душу. Затѣмъ, она просыпается удивленная, чистая и прекрасная въ своей невинности въ той же кисейной комнатѣ, въ томъ же костюмѣ, въ которомъ она явилась съ бала. У ногъ ея лежить чудная роза. (Рис. 234).

Какъ далека этотъ воздушный образъ отъ образа страстной дочери Востока! И оба эти образа создала одна и та же Т. Карсавина. Въ обоихъ роляхъ артистка ни на минуту не выходила изъ предѣловъ художественности. Въ Шехеразадѣ Карсавина совсѣмъ затушевала рискованность сюжета (сцена съ негромъ); любуясь „Призракомъ Розы“, не чувствуешь въ этой поэмѣ приторной сентиментальности.

Въ „Шехераздѣ“ у балерины рядъ восточныхъ танцевъ съ изгибами тѣла, изломами линій и пластическими настроеніями ориентализма; они заканчиваются бурной по темпамъ и движеніямъ оргіей, вакханаліей, требующей большой силы отъ исполнительницы,



(Рис. 236).



(Рис. 237).

40-х годовъ, Т. Карсавина выступала „балериною“. (Рис. 236). Это — кукла въ длинныхъ панталонахъ, по модѣ того времени, съ грубо наматываемымъ румянцемъ на щекахъ. — Кукла эта съ человѣческими чувствами. Она измѣняетъ Петрушкѣ съ Негромъ и Негръ убиваетъ Петрушку. Въ этомъ кукольномъ романѣ, съ драматическимъ неходомъ, балерина-кукла производитъ сильное впечатлѣніе. Въ угловатыхъ, деревянныхъ движеніяхъ, въ застывшемъ лицѣ, съ стеклянными кукольными глазами, точно также въ танцахъ механической игрушки съ человѣческими страстями вдругъ блеснетъ что то жизненное и до такой степени правдивое, что становилось жутко

Затѣмъ, въ продолженіи многихъ „сезоновъ“ въ Парижѣ, Карсавина создала рядъ античныхъ балетовъ. Считаемо достаточнымъ остановиться на одной только роли нимфы Эхо, покинутой ея возлюбленнымъ Нарциссомъ, влюбившимся въ себя и погибшимъ въ зеркальных водахъ, любуясь самимъ собою. Полныя скорби настроенія, мимически и хореографически выраженные Карсавиной въ этой элегической роли, полны психологической глубины. Это пластическое изображеніе горя мифической женщины-полубогини—одно изъ прелестнѣйшихъ художественныхъ созданій Карсавиной.

Т. Карсавина съ крупнымъ успѣхомъ выступала еще въ Парижѣ въ „Жизели“. Всѣ ея танцы съ изящнымъ партнеромъ Нижинскимъ возбуждали всеобщій восторгъ публики. Во второмъ дѣйствіи Т. Карсавина не отличалась особою, не свойственною ея таланту „воздушностью полетовъ“, но она создала такой чарующій образъ виллисы, что

онъ можетъ быть причисленъ къ одному изъ лучшихъ созданій этой симпатичной артистки.

Очаровательна была Т. Карсавина и въ „Карнавалѣ“ (рис. 237) и въ балетѣ „Сильфиды“ (рис. 238).

Парижскіе критики одинъ передъ другимъ старались опоэтизировать талантъ русской артистки. „Забываешь, что это танцовщица—это снѣжинка Невы! . . . Это снѣжинка, которая на берегу Сены преобразилась въ пухъ, порхающій по волѣ вѣтра“.

„Она чаруетъ насъ выразительностью и чистотою своей мимики, подобно пѣвицѣ, ласкающей насъ выразительностью своего пѣнія“.

„Карсавина—это видѣніе, призракъ хореографической красоты“.

„Ея танцы—это гимнъ красотѣ, воспѣваемый то въ жизнерадостныхъ тонахъ, то съ рѣзкимъ отпечаткомъ переживаемой скорби“.

„Въ ея мимикѣ нѣтъ ничего дѣланнаго; каждое выраженіе на лицѣ искренно. . . “

„Карсавина похожа на танцующее пламя, въ свѣтѣ и тѣняхъ котораго обитаетъ томная нѣга. Ни одинъ рѣзкій штрихъ не нарушаетъ гармоніи ея движеній“.

„Ея танцы—это нѣжныя тона и рисунокъ воздушной пастели. И когда на фонѣ матовой бѣлизны очаровательнаго лица раскрываются ея глубокіе, черные глаза, то кажется, будто передъ нами прелестный призракъ Поэзии и Граціи, воплотившихся въ ея образѣ“.

Этихъ отзывовъ достаточно, чтобы оцѣнить впечатлѣніе, произведенное русскою артисткою на Парижъ.

Одинаково хвалебны были и гимны въ честь Т. Карсавиной, раздававшіеся въ

Лондонѣ, Берлинѣ и вообще во всѣхъ городахъ, гдѣ только появлялся русскій балетъ съ этою артисткою во главѣ.

„Бя танцы—это блестящій полетъ Жаръ-Птицы; но въ то же время каждый изъ ея жестовъ выражаетъ душевное настроеніе. Безтѣлесная и свободная въ своихъ движеніяхъ, она облегчаетъ душу и одновременно ласкаетъ зрѣніе“.

Т. Карсавина, по просьбѣ французскихъ журналистовъ, написала свою краткую автобіографію. Въ ней она кратко, но вполне опредѣленно высказала свое хореографическое „Credo“.

„Я твердо увѣрена, говоритъ Карсавина, что техника безусловно необходима для того, чтобы достигнуть осуществленія какихъ бы то ни было старыхъ или новыхъ задачъ искусства. Но надо пользоваться этою техникой только какъ средствомъ для достиженія опредѣленной цѣли, а не какъ матеріаломъ для достиженія легкаго успѣха. Настоящая техника это та, которую публика не замѣчаетъ и которая исключаетъ всякое видимое усиліе артиста. Такая техника не доступна дилеттантамъ, не прошедшимъ классической школы. Спросить меня, къ какой я принадлежу школѣ, французской или итальянской? Не раздѣляю мнѣнія тѣхъ, которые отдають предпочтеніе первой изъ нихъ; точно также не согласна и съ поклонниками второй. Я люблю простыя, красивыя, изящныя линіи французской школы и ея презрѣніе къ акробатизму; но въ то же время я высоко цѣню и силу итальянской виртуозности. Но ни та, ни другая мною не признаются, если онѣ не сопровождаются настоящею неуловимою художественностью, то есть тѣмъ элементомъ, который не поддается никакому анализу“.

Этимъ опредѣленіемъ артистка хотѣла подчеркнуть, что свобода движеній по вдохновенію совершенно сглаживаетъ тривіальность чрезмѣрныхъ техническихъ приѣмовъ.

На могильномъ камнѣ одной внезапно скончавшейся молоденькой итальянской танцовщицы высѣчена эпитафія: она протанцовала два раза и поправилась! Про Карсавину же можно сказать: она танцевала много, очень много и всегда правилась!



Сильфида.
(Рис. 238).





XIX.

ПЕТРОГРАДСКІЯ АРТИСТКИ ВЪ 1917 ГОДУ.

Строго классическая Е. Смирнова. — Ея гастроль по Россіи. — Э. Виль. — Е. Гердтъ. — В. Фокина. Л. Шолларъ. — А. Федорова 1-я. — А. Федорова 2-я. — О. Федорова 3-я. — Е. Биберъ. — Э. Эдуардова. Е. Люкомъ. — Вронская. — Е. Лопухова. — Ситъенцева. — Макарова. — М. Леонтьева. — Л. Кякштъ.

Кромѣ А. Павловой и Т. Карсавиной въ первой четверти XX вѣка въ петроградскомъ балетѣ въ званіи прима-балеринъ подвизались артистки, кончавшія свою сценическую дѣятельность: Кнѣсинская, Преображенская, Егорова, Ваганова, Сѣдова. Ихъ значеніе нами уже было отмѣчено. Кромѣ этихъ танцовщицъ были еще начинающія второстепенныя артистки, которыя и въ настоящее время (1917 г.) подвизаются на сценѣ. Въ краткихъ очеркахъ даемъ характеристику наиболѣе выдающихся изъ нихъ.



А первый планъ должна быть поставлена **Е. С М И Р Н О В А**. Она получила званіе первой танцовщицы въ 1910 году. Дебютировала на экзаменаціонномъ спектаклѣ въ одноактномъ балетѣ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“. Послѣ дебюта ей предсказали хорошую классическую будущность, какъ прекрасной представительницы строго выработанной техники. Такимъ образомъ, талантъ этой артистки сразу опредѣлился. Это балерина земная. Въ этихъ грани-

цахъ, она постигнула все тайны классической виртуозности, которыя ею вполне усвоены; пуанты тверды, какъ стальные стрѣлы, пируэты—чисты; невысокаго подъема антрша—отчетливо. Самая виртуозная па и сложная колоратура итальянской техники, какъ напр. „фуэтте“ ей удаются вполне. И она не чуждается ихъ, не обходитъ. Ея сильныя ноги какъ бы созданы для такого танца, пріятное лицо ея съ всегда веселой улыбкой. Къ сожалѣнію, оно, по выраженію современныхъ балетныхъ критиковъ, не одухотворено „внутреннимъ горѣніемъ“. (Рис. 239).

Е. Смирнова—убѣжденная поклонница строго классическаго балета: она отрицаетъ современный модернизмъ хореографіи, оставаясь принципиальной противницей Фокинскихъ новшествъ. Объ этомъ она не разъ заявляла въ печати. Насколько Е. Смирнова сильна въ технику, на столько она мало оригинальна въ драматическихъ сценахъ. Ея мимика ординарна; приемы старой школы однообразны и мало колоритны. Въ нихъ не чувствуется индивидуальности, одухотворенности. Впрочемъ и въ этой области, она продолжаетъ совершенствоваться.

Лучшими твореніями Смирновой слѣдуетъ считать роли въ „Коппеліи“ (кукла), въ „Спящей красавицѣ“ (Аврора) и „Донъ Кихотъ“ (Китри). Техническая часть въ „Коппеліи“ состоитъ изъ механическихъ положеній и подражаній движеніямъ куклы. Благодаря несложности мимическаго дѣйствія, въ этой роли Е. Смирнова безусловно хороша. Въ „Спящей красавицѣ“ драматическихъ сценъ нѣтъ; ихъ замѣняютъ одни танцы. Въ



Е. Смирнова.
(Рис. 239).

„Донъ Кихотъ“, гдѣ требуется значительный темпераментъ испанской пляски, казалось бы, совсѣмъ не мѣсто Смирновой. Тѣмъ не менѣе съ большимъ увлеченіемъ она исполняетъ огневой испанскій танецъ—„танецъ Китри“. Смѣло, весело, бравурно, колоритно выступаетъ она въ этомъ танцѣ; но искренняго увлеченія въ немъ всетаки не замѣтно, потому исполненіемъ этого труднаго и сложнаго хореографическаго помера можно только любоваться, но въ памяти у зрителей онъ не остается.

Смирнова какъ будто чуждалась заграничныхъ сценъ; за то она много путешествовала по Россіи. Въ 1916 году она объѣхала Сибирь и едва-ли не первая изъ русскихъ артистокъ танцевала въ Японіи, въ императорскомъ театрѣ въ Токио. Успѣхъ ея у японцевъ былъ громадный; ее чествовали банкетами, празднествами и подарками.

Въ послѣднее время Смирнова незамѣтно стала склоняться къ новымъ вѣяніямъ. Она стала выступать въ небольшихъ произведеніяхъ одного изъ новаторовъ русскаго балета г. Романова; но всетаки первенствующей нотой ея таланта остается строгій, классическій танецъ со всѣми его современными трудностями. Въ этой сферѣ, она составила

себѣ большое имя. Классическій танецъ вѣченъ, а первоклассныхъ классическихъ танцовщицъ въ XX вѣкѣ становится все меньше и меньше; поэтому въ исторіи хореографіи Смирновой обезпечено почетное и видное мѣсто.

Отмѣчаемъ второстепенныхъ наиболѣе выдающихся артистокъ, входившихъ въ составъ балета 1917 года.

Э. ВИЛЬ—балерина солистка. Еще до поступленія въ театральное училище, она была ученицей балетмейстера Чекетти. Въ училище поступила съ нѣкоторымъ опозданіемъ въ годахъ, но благодаря своему трудолюбію, быстро догнала подругъ по школѣ.

Съ первыхъ выходовъ на сцену Э. Виль сдѣлалась „любимицею публики“. Талантъ ея небольшого масштаба; неглубокъ и неширокъ, но не лишенъ своеобразной окраски. Въ немъ есть оригинальныя, индивидуальныя черточки; она ими пользуется всегда съ нѣкоторымъ нажимомъ, въ которыхъ звучитъ постоянно одна излюбленная ею нотка. (Рис. 240).

Талантъ Виль миниатюрень, какъ она сама. Она хорошая классическая танцовщица съ красивымъ прыжкомъ и элевацией, но часто не ладитъ съ оркестромъ, благодаря чему положеніе рукъ ея (port de bras) не рѣдко въ оппозиціи съ остальными движеніями. Приобрѣла она симпатіи публики своими выступленіями въ „хореографическомъ жанрѣ“, который у нея всегда красоченъ и соченъ. Такъ напримѣръ, ея шедевромъ считался „Красная шапочка и волкъ“ (изъ „Спящей красавицы“). Она создала типичную картинку, какъ бы художественную иллюстрацію къ сказкѣ. Маленькая и худенькая какъ дѣвочка, съ дѣтскимъ наивнымъ личикомъ и широко раскрытыми испуганными глазами—она безукоризненна въ творчествѣ классической, хореографической блестяи.

Таковою представляется Виль и въ роли „бѣбѣ“ (фея куколъ). Она также прелестна, но это—повтореніе пройденнаго; только пугается она не страшнаго волка, а ответственности за улетѣвшую игрушку—шаръ. Та же дѣтская наивность и тотъ же испугъ широко раскрытыхъ глазъ. Однообразіе, всегда правда милыхъ пріемовъ, сказывается въ общемъ характерѣ всѣхъ созданій этой симпатичной артистки. Что же касается классическихъ танцевъ, то



Э. Виль.
(Рис. 240).

во всѣхъ варіаціяхъ проглядываетъ у Вилль сентиментальность, доходящая иногда до приторности. У Вилль выработалась известная традиція исполненія, сотканная по ея собственному, однообразному трафарету. Благодаря такой складкѣ, одинаково положенной во всѣ созданія Вилль—артистка эта останется до конца карьеры вѣчною „любимицею публики“ и... только.

Э. Вилль много ѣздила по Россіи и по Европѣ. Главный успѣхъ она имѣла въ Берлинѣ, гдѣ нѣмцы „одобрили“ ея сентиментальные танцы.

Е. ГЕРДТЪ. — дочь знаменитаго петроградскаго танцовщика П. Гердта. Она исключительно классическая танцовщица, унаслѣдовавшая отъ отца его талантъ и школу, но не темпераментъ и не драматическую его игру. Артистка эта отличается правильнымъ классическимъ танцемъ, ласкающимъ, но не чарующимъ публику, благодаря сухости исполненія. Такого свойства быть и талантъ ея матери, по сценѣ Шапошниковой, танцы которой были всегда корректны, но не увлекательны. Отъ нея молодая Е. Гердтъ вѣроятно и усвоила свою манеру сдержанности и въ танцахъ. Это какой-то сознательный академизмъ безъ малѣйшей искры, безъ согревающего огонька. Е. Гердтъ не кажется живущею на сценѣ; за то она блеститъ правильностью танца, пластикою позъ, красотой линій и строго выдержаннымъ рисункомъ.

Е. Гердтъ—изящное украшеніе петроградской сцены, какъ одна изъ лучшихъ представительницъ безукоризненнаго классицизма. (Рис. 241).

В. ФОКИНА. — артистка новаго искусства, созданнаго ея мужемъ балетмейстеромъ Фокинымъ. Она—слѣдая исполнителица всѣхъ указаній и начертаній своего мужа-новатора. Въ многочисленныхъ поѣздкахъ по Европѣ — она выступала въ главныхъ роляхъ произведеній новой формации (рис. 242).

По установившейся классификаціи ее нельзя причислить ни къ классическимъ, ни къ характернымъ или жанровымъ танцовщицамъ. Въ характерныхъ танцахъ она выше чѣмъ въ другихъ; но всетаки не даетъ чистаго стиля эпохи или

народа, слишкомъ усердно подчеркивая „стиль“, въ духѣ „новыхъ влѣній“. Такъ напримѣръ, исполняя



Е. Гердтъ.

(Рис. 241).



В. Фокина.
(Рис. 242).



В. Фокина.
(Рис. 243).

испанскіе танцы, она повидимому изучила ихъ на мѣстѣ, и передаетъ ихъ въ черезъ чуръ „преувеличенныхъ“ формахъ.

Оригинальность же таланта этой артистки ярко проявляется во всѣхъ миниатюрахъ фокинскаго репертуара. Во всѣхъ многочисленныхъ вакханаліяхъ и другихъ египетскихъ, персидскихъ, индійскихъ танцахъ, Фокина какъ бы создана для такихъ этнографическихъ жанровъ. Главный недостатокъ В. Фокиной—излишняя подчеркнутость изломовъ рукъ и тѣла, позъ, остановокъ, и вообще какой то оргіастическій темпераментъ, проявляемый

не въ мѣру, благодаря этому онъ кажется дѣланымъ, а не вылившимся изъ естественнаго порыва, которымъ опредѣляется истинное художественное творчество. (Рис. 243).

Изъ приводимыхъ (Рис. 244) нами изображеній Фокиной въ разныхъ позахъ не трудно усмотрѣть, что она, совершенно отрѣшившись отъ классическихъ танцевъ на пуантахъ, является убѣжденною поклонницею теоріи ея мужа Фокина, проповѣдующаго, что красоты движеній можно достигнуть только при исполненіи танцевъ на полу-пуантахъ.

Въ каждомъ созданіи В. Фокиной замѣтна горячая проповѣдь новаго искусства. Она гибка, ловка и много трудится въ облюбованномъ ею направленіи. Перечислять ея репертуаръ значить называть всѣ балеты Фокина „Кіарина“ (Карнавалъ), „Евника“, рабыня („Клеопатра“), „Шехеразада“, „Спектръ Розы“, Персидская Царица („Стенька Разинъ“) и множество другихъ.

Въ старомъ репертуарѣ она перестала появляться; танцевала въ новомъ „русскомъ балетѣ“ въ Парижѣ, Лондонѣ, Берлинѣ, въ Америкѣ. Особеннымъ успѣхомъ чета Фокиныхъ пользовалась въ Стокгольмѣ.



Л. Шолларъ.
(Рис. 244).

Л. Ш О Л Л А Р Ъ.— артистка второго ранга, по выпуску изъ училища сверстница Е. Смирновой. Въ Петроградѣ она долго оставалась въ тѣни, выдвинулась же послѣ своей поѣздки съ Дягилевской труппой въ Парижъ и другіе европейскіе города. Ея талантъ былъ оцѣненъ въ новыхъ балетахъ Фокина. Тутъ она переродилась, усвоивши вполнѣ требованія новаго стиля. Не смотря на то, что она исполняла второстепенныя роли, талантъ Л. Шолларъ былъ отмѣченъ и парижскою печатью. Нѣсколько сезоновъ



Л. Шолларъ.
(Рис. 245).

тѣхъ вывертовъ, которыми кичится цирковой акробатъ, извѣстный подъ названіемъ „человѣка змѣи“. Въ художественной же хореографіи такія позы совершенно недопустимы. (Рис. 246).



А. Федорова 1-я.
(Рис. 247).

подъ рядъ, она появлялась во всѣхъ балетахъ Дягилевского репертуара. Выступала въ „Сильфидахъ“, въ „Карнавалѣ“, въ которомъ имѣла видный успѣхъ, создавши наивный типъ кокетливой, хитрой шалуньи-дѣвочки; въ „Клеопатрѣ“ (Евника), въ „Шехеразадѣ“ (одалиска), въ „Петрушкѣ“ стильный типъ цыганки и другихъ. Особенно выделялась она въ Фокинскихъ вакханаліяхъ и трудныхъ, полныхъ огня и какого то хореографическаго безумства „Половецкихъ“ танцахъ. Въ ея классическихъ танцахъ можно легко усмотрѣть культъ пластики въ движеніи. При этомъ, однако, слѣдуетъ замѣтить, что будучи танцовщицей настроенія Л. Шолларъ не всегда танцевала одинаково. Бывали вечера, когда ей не все удавалось. (Рис. 245). Въ такіе незадачливые вечера, не знакомый ранѣе съ талантомъ этой артистки могъ бы считать ее заурядъ-танцовщицей корифейкой.

Л. Шолларъ ставили въ заслугу удивительную гибкость ея тѣла и свободную пластику. Едва ли однако такое гутаперчевое свойство заслуживаетъ одобренія. Если взглянуть на ея удивительную позу (бал. „Клеопатра“) то нельзя не сознаться, что такое положеніе всего тѣла должно быть причислено къ разряду



Л. Шолларъ.
(Рис. 246).

Послѣ гастролей въ „Русскомъ балетѣ“ Дягилева, Л. Шолларъ снова вернулась къ своему родному петроградскому балету, гдѣ она по прежнему занимала невидный и малозначущія мѣста, въ которыхъ артистка . . . застыла.

Въ 1914 году разразилась великая война. Объятая общимъ патріотическимъ подъемомъ, Л. Шолларъ прошла курсъ сестеръ милосердія и съ отрядомъ была отправлена на передовыя позиціи фронта. Тутъ она была ранена въ руку и затѣмъ тяжело контужена въ голову; за доблести и неустрашимое исполненіе долга она была награждена двумя георгіевскими медалями. Такимъ образомъ Л. Шолларъ промѣняла театръ искусства на театръ войны и радостные огни рамп на страшный огонь вражескихъ орудій.

А. ФЕДОРОВА 1-я.—Красивая по внѣшности классическая солистка. Въ своемъ художественномъ темпераментѣ, артистка сумѣла соединить сложную гамму воздушной хореографіи. Фактура ея танца — изящна. (Рис. 247). Она легка, граціозна и



О. Федорова 3-я.
(Рис. 248).



въ свободномъ танцѣ артистки много вкуса („бриллиантъ“ въ „Спящей Красавицѣ“).

— У **ФЕДОРОВСКОЙ 2-ой** сквозитъ боевая искра; благодаря которой проявляется симпатичность прирожденнаго таланта этой артистки, но . . . не всегда она бывала „въ ударѣ“ . . .

Съ успѣхомъ она танцевала въ вариацияхъ „Тѣней“ (б. Баядерка), большое па въ „Пахитѣ“ и другихъ балетахъ.

О. ФЕДОРОВА 3-я. — Въ отличіе отъ другихъ Федоровыхъ ее называютъ „москвою“, потому что она была переведена въ Петроградъ изъ московскаго балета. Первые ея дебюты въ сѣверной столицѣ состоялись съ громкимъ, необыкновеннымъ успѣхомъ. (Рис. 248).

Артистка проявила свой талантъ въ труппѣ Дягилева. Какъ танцовщица исключительно характернаго жанра, она имѣетъ всѣ данныя для успѣха. Худоцавая, стройная, съ выразительнымъ блѣднымъ лицомъ, на которомъ свѣтятся большіе, темные глаза, гибкій станъ съ нѣсколько длинноватыми руками; во всей фигурѣ есть что-то экзотическое. Техника танцевъ у О. Федоровой мало разработана; много уклоненій отъ художественныхъ формъ; руки часто работаютъ совершенно самостоятельно. Несмотря, однако, на эти существенные

недостатки, недопускаемые недантami хореографической грамоты, танцы Федоровой производятъ яркое впечатлѣніе. Въ нихъ всегда сказывается громадный темпераментъ и широкій захватъ въ быстрыхъ темпахъ. Въ дикомъ танцѣ (бал. Баядерка) она дѣйствительно носится, какъ ураганъ. Чувство національнаго стиля сказывается въ испанскомъ танцѣ („Лебединое озеро“). Колоритъ, картинность, порывъ и блескъ, даже въ излишествѣ являются этою артисткою въ мазуркахъ, польскихъ и венгерскихъ танцахъ.

О. Федорова обладаетъ всѣми цѣнными качествами, необходимыми для избраннаго ею жанра—характерной танцовщицы; но во всѣхъ ея выступленіяхъ, какъ бы колоритны они ни были, чувствуется нѣкоторое однообразіе приемовъ танца и недостаточная строгость къ его матеріалу. Поэтому въ танцахъ, гдѣ не требуется вѣчныхъ бурныхъ темповъ, О. Федорова безсильна преодолѣть какъ бы навсегда усвоенную ею манеру исполненія.

Главный недостатокъ безспорно выдающейся характерной танцовщицы О. Федоровой заключается въ нѣкоторой вульгарности и отсутствіи того артистократизма, которымъ отличается художественность танца въ Петроградскомъ балетѣ.

Е. БИБЕРЬ. — (Рис. 249). На выпускномъ изъ училища экзаменѣ протанцевала испанскій танецъ. Ея успѣхъ въ характерномъ танцѣ опредѣлилъ дальнѣйшій ея артистическій путь. На большой петроградской сценѣ Е. Биберъ не была отмѣчена, потому что она выступала на третьестепенныхъ мѣстахъ. На многихъ же европейскихъ сценахъ, съ Дягилевскою труппой и также въ поѣздкахъ по Россіи она не разъ доказывала свои способности, какъ



Е. З. Биберъ.
(Рис. 249).

незаурядная характерная солистка. Красиво носить костюмъ, умѣло держаться на сценѣ, одѣвается со вкусомъ. Въ ея исполненіи быть темпераментъ; наиримѣрь въ „вѣдьмѣ“ изъ „Армиды“ есть подлинный порывъ вызывающаго демонизма. Въ испанскихъ танцахъ, въ восточныхъ („Юдифь“), въ персидскихъ („Хованщина“) пляскахъ Биберъ чутко передаетъ колоритъ сладострастной игры и знойной истомы.

Объ этой артисткѣ говорили, что она была не достаточно оценена.

З. ЭДУАРДОВА. — Чтобы не выходить изъ среды характерныхъ танцовщицъ, отмѣтимъ Э. Эдуардову, выступавшую въ антрепризѣ А. Павловой въ Лондонѣ и затѣмъ въ Берлинѣ, гдѣ она имѣла выдающійся успѣхъ. Нѣмецкая критика называла ее „дочерью вольныхъ степей“.

И на петроградской сценѣ Э. Эдуардова занимаетъ видное мѣсто, отличаясь въ характерныхъ танцахъ особою элегантностью ихъ исполненія. Ея славянской танецъ (б. „Конекъ Горбунокъ“) дѣйствительно изященъ; въ немъ много вкуса и тонкой отдѣлки; но характерныхъ славянскихъ чертъ мало; танецъ нѣсколько „офранцузенъ“. Кокетство Эдуардовой въ этомъ танцѣ и ея заигрываніе съ кавалеромъ скорѣе кокетство европейской барышни, а не свободное заигрываніе славянской дѣвушки. Невыдержанность стиля не мѣшаетъ однако успѣху артистки.

Въ танцахъ, гдѣ требуются горячія краски, Эдуардова менѣе интересна, потому что, по свойству своей артистической натуры, она придаетъ имъ салонный характеръ. — Въ національныхъ же танцахъ, существо которыхъ заключается въ элегантности (мазурки, польскіе краковяки) Эдуардова даетъ блестящіе и колоритные образцы своего искусства. (Рис. 250).

Съ успѣхомъ танцевала она на сценахъ нашихъ лучшихъ провинціальныхъ театровъ.

Е. ЛЮКОМЪ. — Съ начала карьеры Е. Люкомъ оставалась совершенно незамѣтною кордебалетною артисткою. Затѣмъ она почувствовала въ себѣ искру таланта; начала работать, и въ ней оказались цѣнные элементы хореографіи. Публика стала ее отмѣчать; изъ незначительной корифейки Люкомъ выросла въ „любимицу публики“. (Рис. 251).

Танецъ Люкомъ изященъ, красивъ, хотя нѣсколько манеренъ, изысканъ и причудливъ. Въ классическихъ танцахъ обращаетъ на себя вниманіе замѣчательный по воздушности и красотѣ, такъ называемый „кошачій прыжокъ“ (Saut de chat). Въ немъ много мягкости и кошачьей бархатистости. Она вставляетъ его, гдѣ только можетъ, сознавая, что изящество этого темпа публикѣ нравится. Вообще всѣ ея танцы мягки и кокетливы.

Въ балетикѣ „Ненюфаръ“ Е. Люкомъ показала себя недурною мимисткою. Она изящно и трогательно провела роль покинутой женихомъ барышни.



З. Эдуардова.
(Рис. 250).



Е. Люкомъ.
(Рис. 251).





А. Вронская.
(Рис. 252).

Недостатокъ — некоторая ма-
нерность.

А. ВРОНСКАЯ. — Очень мо-
лодая (въ 1897 г.) танцовщица-со-
листка. Выдѣляется своею музы-
кальностью, этимъ безцѣннымъ ка-
чествомъ, столь важнымъ для по-
святившихъ себя хореографическому
искусству. Техника классическаго
танца стоитъ на должной высотѣ
у этой превосходной солистки обра-
цованаго петроградскаго балета. У неѣ
красивыя, округленныя движенія
рукъ, изящныя формы танца, пра-
вильный рисунокъ и строгій клас-
сическій стиль исполненія. Когда
Вронская танцуетъ, то чувствуется
прозрачность и цѣломудренность
танца, въ которомъ нѣтъ ничего
дѣланнаго, фальшиваго. (Рис. 252).

Талантъ А. Вронской молодъ, красивъ, изя-
щень . . . Карьера этой артистки еще впередѣ.

Е. ЛОПУХОВА — не классическая танцовщица. Очень старается подчеркнуть
свое дарованіе и это ей удается въ русскихъ народныхъ танцахъ и во всѣхъ его разно-
образныхъ развѣтвленіяхъ. Въ нихъ она колоритна и интересна. Ея дешевое ухарство
нравится толпѣ, которая провожаетъ артистку восторженно. Въ талантѣ Лопуховой скво-
зится и комическій оттѣнокъ („Русская“ въ „Конькѣ“). Въ этой области она занимаетъ
видное мѣсто и вполне по заслугамъ. (Рис. 253).

Во время пребыванія Е. Лопуховой въ Парижѣ, въ составѣ Дягилевской труппы,



Е. Лопухова.
(Рис. 253).



французскіе крити-
ки, очень падкіе на
похвалы, сравнивали
ее съ „русскою ку-
колкой, которая по-
добно яркому сол-
нечному лучу со-
грѣвала публику
своими привлека-
тельными глазами“.
Е. Лопуховой, въ то
время очень моло-
денькой артисткѣ,
предсказывали бле-
стящую артистиче-
скую будущность,
но . . . предска-
занія не сбылись!

**СПѢСИВ-
ЦЕВА** — под-
купаетъ красивою



Спѣсивцева.
(Рис. 254).



Макарова.
(Рис. 255).

устроили въ родѣ конкурса Клеопатры въ балетѣ „Египетскія ночи“. Этотъ балетъ шелъ четыре раза подъ рядъ и каждый разъ выступала новая исполнительница роли Царицы. Видѣвшіе всѣхъ четырехъ отдавали преимущество Макаровой, находя въ ея игрѣ ясность мимики и простоту пріемовъ.

М. ЛЕОНТЬЕВА — стоитъ въ тѣни; между тѣмъ, она прекрасная, строго классическая танцовщица прежнихъ временъ, когда классическій танецъ считался альфой и омегой хореографическаго искусства. (Рис. 256).

Составъ петроградской балетной труппы въ первой четверти XX вѣка былъ очень великъ и разнообразенъ по свойству таланта танцовщицъ. Мы сдѣлали характеристику только нѣкоторыхъ изъ нихъ, считая излишнимъ перечислять весь балетный персоналъ, подобнаго которому, по искусству и по изяществу общей хореографической фizioноміи нѣтъ во всемъ мірѣ. Не только солистки, но и любая изъ корифеекъ съ успѣхомъ могла бы занять видное мѣсто на другихъ сценахъ. Это подтверждается выступлениями въ Парижѣ, въ Дягилевскомъ „русскомъ балетѣ“ цѣлаго ряда артистокъ, которыя въ Петроградѣ „топились“ на второмъ планѣ.

изящностью, изящною фигурою и красиваго сложенія ногами. У нея выработалась какая-то особая манера танцовать какъ классическія варіаціи, такъ и жанровые танцы. Не то манерно, не то перьяшливо. Когда она танцуетъ „отдѣльно“, то замѣчается пренебреженіе къ музыкѣ и небрежность къ фактурѣ танца, что иногда граничитъ съ безграмотностью. Тѣмъ не менѣе, любима публикою, которая находитъ, что такія отрицательныя стороны служатъ выраженіемъ созданнаго Сибирцевевою собственнаго, оригинальнаго стиля. (Рис. 254).

Во всякомъ же случаѣ, какіе бы ни были ея недостатки, дарованіе этой артистки своеобразно . . .

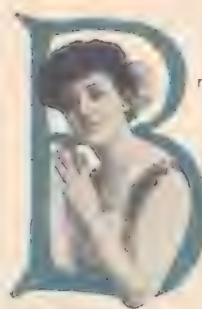
М. А. КАРОВА — недурная танцовщица съ среднимъ дарованіемъ. (Рис. 255). Въ Петроградѣ незамѣтна.

Макарова пробовала свои силы на мимическихъ роляхъ и очень удачно. Балетмейстеръ Фокинъ



М. Леонтьева.
(Рис. 256).





ВЪ СОСТАВЪ балетной труппы въ Петроградѣ входила очень симпатичная классическая танцовщица **Л. КЯКШЪ** (съ 1902 г.). По выпускѣ изъ училища ее быстро произвели въ солистки; выступленія ея всегда сопровож-

дались значительнымъ успѣхомъ. (Рис. 257). Недолго однако плѣняла она петроградскую публику своею симпатичною внѣшностью и красотой рисунка ея строго классическихъ вариаций. Л. Кякшъ отлетѣла въ Лондонъ, гдѣ она цѣлый рядъ сезоновъ приводила въ восторгъ хладнокровныхъ англичанъ, отдавшихъ справедливую дань ея изящному таланту. Она танцевала на громадной сценѣ „Empire Theatre“. Для нея поставили цѣлый рядъ большихъ балетовъ—„Озеро русалокъ“ и др. Между прочимъ былъ поставленъ знакомый Петрограду балетъ „Сильвія“. Обстановка была грандіозная, на нее денегъ не жалѣли. Воспроизводимъ нѣсколько сценъ изъ „Сильвіи“ съ Л. Кякшъ въ главной роли (рис. 258).



Л. КЯКШЪ.
(Рис. 257).



Л. КЯКШЪ
(Рис. 258).



XX.

ЗАПИСЬ ТАНЦЕВЪ—ХОРЕГРАФІЯ.

Сродство музыки и танцевъ.—Попытки записи танцевъ начиная съ XV вѣка.—Туано Арбо, Карозо Негри.—Ихъ система записи.—Трудъ Фелье въ XVIII вѣкѣ.—Его послѣдователи.—Маньи, Мальнье и Рамо.—Итальянцы Магри и Дюфоръ.—Запись въ Испаніи.—XIX вѣкѣ.—Миѣиѣ Новерра о записи танцевъ.—Стенохореграфія С. Леона. Ея непригодность.—Система В. Степанова и Мелика Баласанова.—Отрицательныя свойства записи танцевъ.



МУЗЫКА имѣетъ значительное сродство съ танцами. Звукъ теряется въ пространствѣ; точно также и танецъ; послѣ его исполненія, онъ улетучивается, не оставляя никакого слѣда.

Благодаря изобрѣтенію музыкальных фигуръ и знаковъ, единыхъ для всего цивилизованнаго міра, музыкальное искусство сдѣлалось общедоступнымъ для его пониманія и для его изученія. Ни одинъ мотивъ, ни одна арія, ни одно музыкальное произведеніе, въ какой бы формѣ оно ни проявилось, не пропадаютъ для потомства. Запечатлѣнные на бумагѣ посредствомъ установленныхъ, единыхъ для всѣхъ народностей знаковъ, они переходятъ изъ рода въ родъ, сдѣлавшись на вѣки достояніемъ какъ настоящаго, такъ и будущихъ поколѣній.

Не въ такомъ положеніи находится танцевальное искусство—эта родная сестра музыки. Танцы имѣютъ свою хореграфическую грамматику. Основныя ея правила легко могутъ быть перенесены на бумагу посредствомъ незначительнаго числа условныхъ знаковъ; но сущность танцевъ, особенно сценическихъ, заключается не въ однихъ этихъ правилахъ, а въ такой массѣ разнообразныхъ сочетаній, выражаемыхъ движеніями рукъ и ногъ, что записи ихъ представляетъ громадное затрудненіе.

Съ самыхъ древнихъ временъ исполнялись танцы. Въ продолженіи многихъ столѣтій сочинялось множество балетовъ, въ которыхъ блещтъ цѣлый рядъ знаменитыхъ артистовъ. Но, какъ сочинители, такъ и исполнители оставили по себѣ только одни

славныя имена. Танцы же съ ихъ варіаціями, группы, разнообразныя движенія—все это, какъ не занесенное на бумагу, пропало для потомства безслѣдно.

Для пополненія этого существеннаго пробѣла въ области танцевальнаго искусства, издавна пытались изобрѣсти какой нибудь методъ, на основаніи котораго можно было бы записывать танцы во всѣхъ сложныхъ его проявленіяхъ.

Гієроглифы на памятникaxъ древнихъ египтянъ дали наглядное понятіе о стилѣ таи-



(Pnc. 259).

Средневѣковье не оставило также никакихъ слѣдовъ о танцевальномъ искусствѣ.

Только въ эпоху Возрожденія, когда танцы при королевскихъ дворахъ и въ обществѣ начали приобрѣтать право гражданства, пытались создать особый танцевальный языкъ,—спеціальную грамматику танцевъ. Для объясненія танца на бумагѣ, прибѣгали къ особому шифру, въ которомъ отражались главнѣйшія движенія и послѣдовательность „па“, выраженныхъ соотвѣтствующими знаками. Затѣмъ пытались начертать путь танца, изобразить его въ видѣ фигуры. Самое же на изображали тактъ за тактомъ параллельно мелодіи, при чемъ пользовались потными знаками.

Не мало усилий было употреблено, чтобы создать „хореографію“, то есть науку писать танцы (отъ греч. хоросъ—танецъ и графо—пишу) *). Итальянцы были бесспорно первыми, которые установили правила для танцевальнаго искусства. Самымъ древнимъ руководствомъ для танцевъ было отпечатанное въ Миланѣ въ 1468 году, сочиненіе подъ названіемъ: *Il balbarino perfetto di Messer Rinaldo Rigoni dedicato al serenissimo signore Galeazo Sforza Duca di Milano*. Изданіе это совершенно утрачено и содержаніе его осталось не извѣстнымъ.

Затѣмъ, жившій въ эпоху Возрожденія, итальянець Карозо Фабриціо издалъ въ 1581 году трактатъ о танцахъ **). Въ своемъ сочиненіи

цевъ въ странѣ фараоновъ. Древняя Эллада также запечатлѣла „свои танцы“ посредствомъ изображенія танцующихъ фигуръ на вазахъ и на скульптурныхъ произведеніяхъ. Но эти зафиксированные отдѣльные танцевальные моменты давали только смутное представление о характерѣ танца.

Уверяють, що римляне зробили спеціальні знаки для позначення темнових їх „сальтанів“, але вони були втрачені і до нас не дійшли.



(Рис. 260).

*) Ошибочно называют танцевальное искусство хореграфическим. Хореграфия въ тѣсномъ смыслѣ этого слова не сочинять и не исполнять, а только писать, описывать танцы. Лица же, писавшія о балетѣ, спутали это понятіе и всему, что только имѣетъ соотношеніе къ танцамъ, придали названіе „хореграфія“. Общество подчинилось этой терминологіи и начало называть хореграфическимъ искусство все, что касается балета и его исполненія.

**) О Карозо, Негри и Т. Арбо было уже нами сказано в т. III стр. 198—206.



(Рис. 261).

попів урівноважених плавних „низких“ танців, в трактаті приложено багато рисунків. (Рис 260).

Въ такомъ же духѣ, въ 1604 году, былъ изданъ и трактатъ жившаго одновременно съ Карозо миланскаго профессора танцевъ Негри. Онъ почти дословно повторилъ правила, установленныя въ трактатѣ его современника Карозо. Только систему записи онъ расположилъ иначе. Сверху — музыкальныя ноты, а снизу танцевальныя знаки (рис. 261). Рисунки танцующихъ фигуръ зарисованы въ такомъ же стилѣ, какъ и у Карозо (рис. 262).

Вышедшіе въ Италіи учебники танцевъ нашли подражателей и во Франціи. Въ 1588 году въ Парижѣ появился первый печатный самоучитель салонныхъ танцевъ. Это сочиненіе написано каноникомъ Туано Арбо подъ названіемъ „Оркесографія или трактатъ, по которому всякій можетъ легко научиться благородному искусству танцевъ“. Учебникъ этотъ написанъ въ формѣ діалоговъ автора съ г. Капріоломъ, которому преподаются правила исполненія существовавшихъ въ XVI вѣкѣ танцевъ. Описаны испанская павана, танецъ канарійскій, Мориска, Гавотъ и преимущественно „бранли“ разныхъ наименованій (Branle du Chandelier, de Pois des Lavandières, de Malte, d'Ecosse, de la guerre и проч.). Система Арбо заключалась въ согласованіи движеній во время танцевъ съ музыкой. Арбо выражалъ это посредствомъ потнаго знака, начертаннаго на пяти линейкахъ, и рядомъ съ этою нотой авторомъ прописыва-

ить приобщить къ оригинальнымъ выводамъ; сравнивать танецъ съ фасадомъ дворца; ритмическія же движенія на право и на лѣво уподоблять симметрическому расположенію оконъ. Въ трактатъ Карозо подробно описаны разнообразныя „сатонныя“ танцы его времени: фигуры и „на“ каждаго танца обозначены по средствомъ кружковъ и цифръ, зарисованныхъ на шести линейкахъ надъ музыкальными нотами. (Рис. 259). Кромѣ того для болѣе нагляднаго обученія манерамъ и способу держаться при испол-



(Pnc. 262).











вались обыкновенными словами тѣ движенія, которыя надлежало производить во время исполненія даннаго танца.

Для нагляднаго примѣра подобной записи приводимъ его описаніе танца „Испанская Павана“—(рис. 263).

Это руководство, написанное духовнымъ лицомъ, принесло въ свое время несомнѣнную пользу. Въ началѣ XVII вѣка все танцы, какъ исключительно салонныя, отличались простотою своихъ „па“; потому они легко поддавались графическому ихъ воспроизведенію. Въ настоящее же время, когда танцы осложнились до невѣроятной виртуозности, система Арбо кажется дѣтскою и совершенно непримѣнимою.

По мѣрѣ того какъ развивалось танцевальное искусство, все болѣе и болѣе сказывалась потребность въ записи нарождавшихся танцевальныхъ формъ. Необходимость въ регла-

Air & mouuements de la Pauane d'Espagne

	Pied gaulche auancé Pieds ioincts.	Ces deux pas fôt simple a gaulche
	Pied droit auancé.	Ces deux pas fôt simple a droit.
	Pieds ioincts.	
	Pied gaulche auancé	
	Pied droit approché, caufant pied en l'air gaul	
	fleuret.	
	fleuret.	
	fleuret.	
	fleuret.	
	fleuret	

En la page suyuante pourrez veoir le rette
Continuation

(Рис. 263).

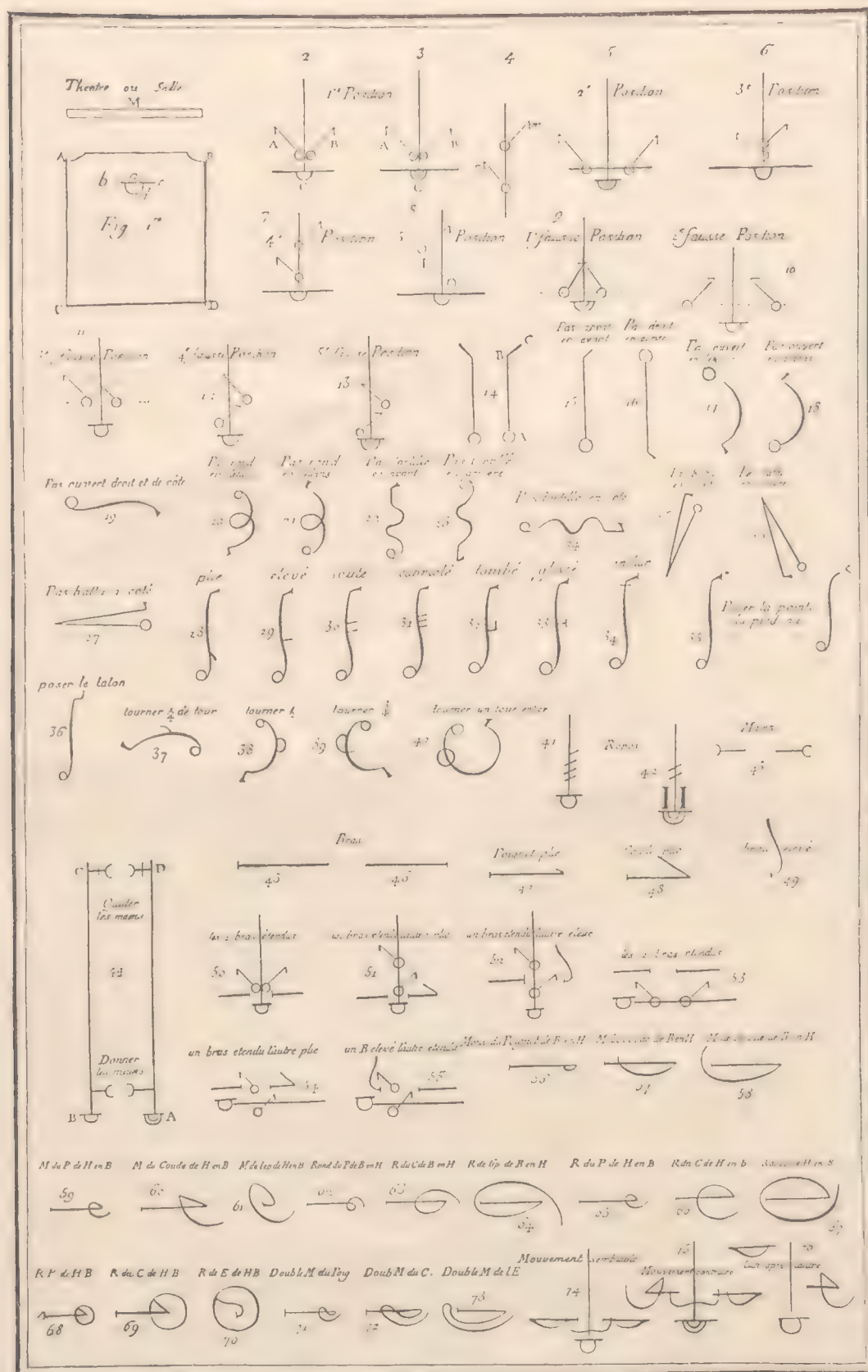
бовали письменно обозначать темпъ начальною буквою названія этого темпа; но и этотъ методъ не привился.

Наконецъ въ 1700 году появилось сочиненіе учителя танцевъ Фелье „Хореграфія или искусство описывать танцы посредствомъ знаковъ и объяснительныхъ фигуръ, при помощи которыхъ каждый можетъ выучиться танцевать, безъ руководства учителя“. (Choregraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes demonstratifs exc. par M. Feuillet, maitre de dance). Полагаютъ, что система записи, изложенная въ сочиненіи Фелье, навѣяна автору „идеями Бошана“, въ честь котораго Фелье и напечаталъ (1700 г.) десять танцевъ, сочиненныхъ Бошаномъ, и записанныхъ посредствомъ вновь изобрѣтенныхъ имъ знаковъ. При помощи знаковъ танцевальной азбуки, Фелье создалъ опредѣленную терминологию для разныхъ движеній и изгибовъ туловища и для анатоміи подвижныхъ ногъ.

Благодаря трудамъ Фелье, была положена академическая основа для танцевальнаго искусства, а вмѣстѣ съ этимъ былъ проложенъ путь для „хореграфіи“, т. е. для записи танцевъ. Каждый мотивъ можно было, посредствомъ значка, занести въ графическую систему. Такимъ образомъ, возникъ цѣлый лексиконъ названій для движеній, употребляемыхъ во время танцевъ. Повидимому казалось, что задача была разрѣшена. Въ дѣйствительности же новая „хореграфія“ оказалась слишкомъ сложною и до крайности запутанною. Тѣмъ не

мѣнѣе необходимость въ регламентаціи техники, а также въ созданіи всеобщей танцевальной грамматики ощущалась всеми преподавателями танцевъ. Каждый изъ нихъ, во время уроковъ, пользовался собственными терминами и названіями различныхъ движеній. Сколько было учителей, столько было и терминологій. Благодаря несогласованности названій получалась невообразимая путаница при опредѣленіи различныхъ темповъ.

Въ XVIII вѣкѣ, танцы получили такое широкое развитіе какъ на сценѣ, такъ и въ обществѣ, что созданіе общихъ для этого искусства руководящихъ началъ представлялось существенно необходимымъ. Это понялъ считающійся первымъ балетмейстеромъ въ Парижѣ Бошанъ. Увѣряютъ, что въ 1671 году онъ изобрѣлъ способъ записывать танцы. Онъ назвалъ его „хореграфіей“, но это сочиненіе въ свѣтъ не появлялось и никакихъ слѣдовъ по себѣ не оставило. Затѣмъ, про-



(Рис. 264).

менѣ успѣхъ руководства Фелье былъ настолько великъ, что его сочиненіе быстро разошлось и выдержало нѣсколько изданій (1700, 1701, 1704 и 1713 гг.).

Фелье разложилъ готовый танецъ на такія его составныя части, которыя казались ему наиболѣе важными по своему скульптурному матеріалу. Онъ же развилъ тѣ темны и фигуры, которыя ему, какъ художнику, казались наиболѣе интересными. Такимъ образомъ онъ создалъ школу изящной ритмики.

Сознавая, что для изученія каждаго предмета прежде всего необходимы строго опредѣленные правила, Фелье, прежде всего, составилъ танцевальную грамматику. Въ ней

сооружена цѣльная система съ знаменитыми пятью позиціями, которыя практически сохранились и до настоящаго времени. Приводимъ почти полностью всю систему Фелье, соединенную въ одной общей таблицѣ (рис. 264).

Посредствомъ значковъ, Фелье старался дать наглядную картину танцевъ. Онъ ставилъ отдѣльно значокъ для дамы и для кавалера, опредѣлялъ направленіе танцующихъ; гдѣ нужно, тамъ обозначалъ и положеніе ногъ; проводилъ путь танца; дѣлилъ его, сообразно съ музыкой, на такты; уступами изображалъ на лѣвой и правой ногъ, причемъ для каждаго мотива ставилъ отмѣтку—косой штрихъ для изгибающаго (plié), прямой для подниманія, два для прыжка, три для высокаго прыжка, уголь для опусканія, круги — для поворотовъ и пр. и пр.

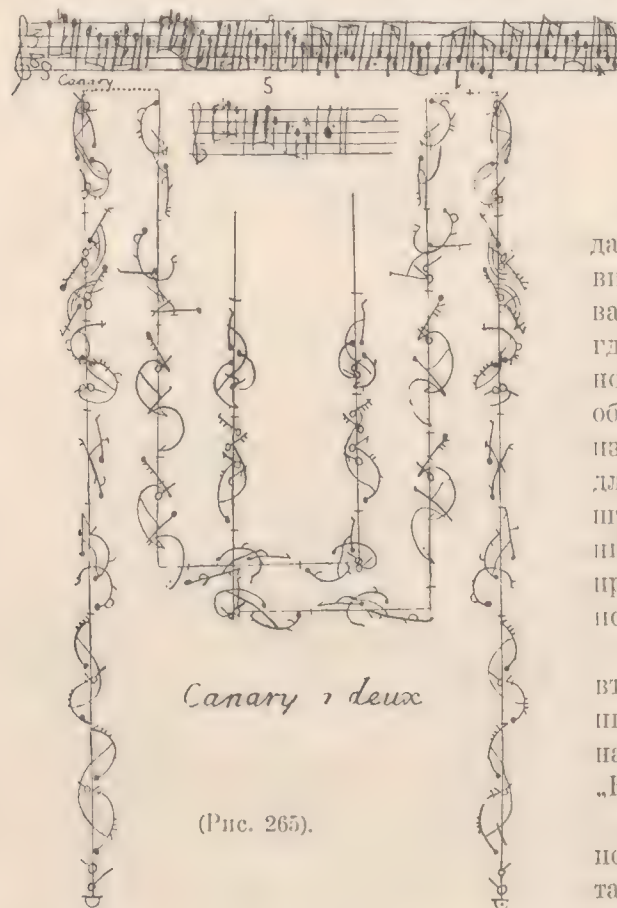
На сколько же трудно было разобраться въ этихъ „клинообразныхъ“ ассирійскихъ письменахъ, можно судить по приводимой намъ, на выдержку, одной таблицѣ записи „Канарійскаго танца“ вдвоемъ. (Рис. 265).

Благодаря своему изобрѣтенію Фелье полагалъ, что танцы можно писать точно такъ же, какъ пишутъ письма. Для него лично, эта тарабарская грамота казалась легкой, но

его изобрѣтеніе не вошло въ общій балетный обиходъ. Имъ пользовались только для салонныхъ танцевъ и затѣмъ для записи сценическихъ виртуозныхъ танцевъ система Фелье оказалась совсѣмъ не примѣнимою. Потомство этого труда не оцѣнило. Дѣйствительно, разбирая хореграфію Фелье, можно сума сойти, прежде чѣмъ добраться до сути. Это не музыкальныя ноты, отражающія смѣну тоновъ. На линіяхъ этого сложнаго аппарата записывались значки для разныхъ прыжковъ, для скользящихъ „шассе“, такъ что ученику представлялось крайне затруднительнымъ усвоить себѣ ясную картину танца.

Не смотря однако на явное несовершенство метода Фелье, за авторомъ осталась не малая заслуга. Установлена была ясная и зрѣлая школа изящной ритмичности человѣческаго тѣла. Гармонія движеній была разложена на характерные образцы въ видѣ цѣлаго ряда изящныхъ положеній корпуса.

Послѣ Фелье, обучавшій танцамъ нажей королевы, учитель Рамо, въ 1725 году, издалъ учебникъ танцевъ „Le maitre à danser“. Онъ не подражалъ Фелье, а объяснилъ только, какъ нужно исполнять нѣсколько употребительныхъ въ его время салонныхъ танцевъ.



Всякіе іероглифы и знаки были исключены. Посредствомъ рисунковъ и текста Рамо (Рис. 266) наглядно поясняетъ различныя движенія во время танцевъ. Приведенныя имъ упрощенныя фигуры давали понятіе даже о „пируэтъ“ (рис. 267) и особенно о соблюденіи граціи при движеніи рукъ. (Рис. 268). Но весь трудъ Рамо оказался пригоднымъ только

какъ учебникъ, а не какъ „искусство“ записывать танцы.

Кромѣ этого учебника, Рамо составилъ также новую методу записи салонныхъ танцевъ „Abregé de la nouvelle methode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danse de ville“.

Авторъ воспользовался трудомъ Фелье; привелъ тѣ же іероглифы и вмѣсто упрощенія сдѣлалъ ихъ еще болѣе сложными и запутанными. Это не трудно усмотрѣть

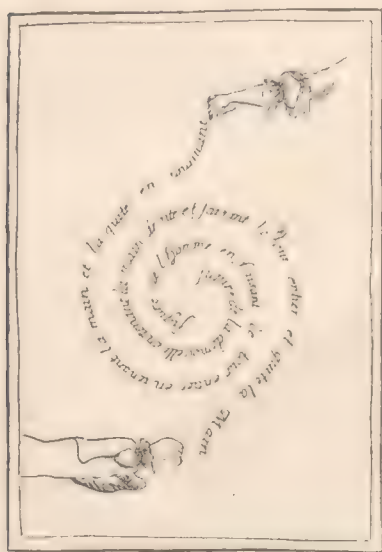


Figure pour presenter la main droite

(Рис. 266).



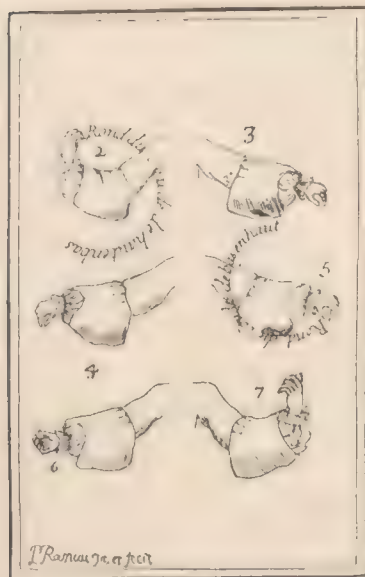
Figure presté à faire le piroète

(Рис. 267).

изъ приведенной въ этомъ сочиненіи параллельной таблицы старыхъ и новыхъ знаковъ. (Рис. 269). Прилагаемый чертежъ танца „Аллеманды“ показываетъ, что улучшенная

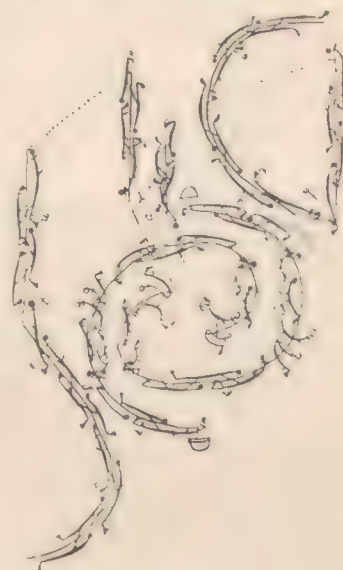
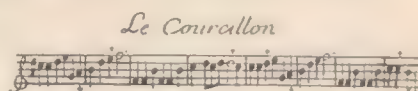
учителемъ Рамо система записи оказалась также мало (рис. 270) разборчива, какъ и оригиналь, съ котораго онъ скопировалъ свое „изобрѣтеніе“.

Кромѣ Рамо у Фелье былъ еще цѣлый рядъ послѣдователей, которые не столько разъясняли, сколько еще болѣе запутывали систему записи. Наиболѣе полнымъ было изданное въ 1765 году руководство Маньи. (Principes de Choregraphie, par Magny. Paris MDCCLXV). Авторъ употребилъ тридцать лѣтъ на составленіе „принциповъ хореграфіи“. Въ предисловіи къ своему изданію, Маньи сознается, что онъ слѣпо слѣдовалъ принципамъ своего учи-



Demonstration du changement de l'oposition

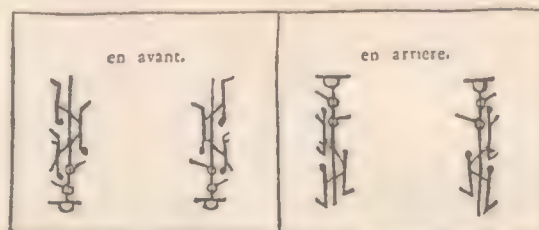
(Рис. 268).



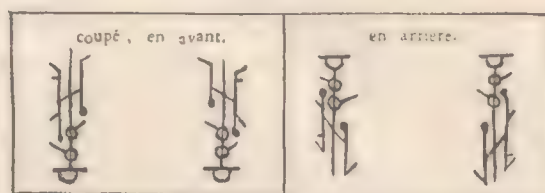
(Рис. 269).



(Рис. 270).



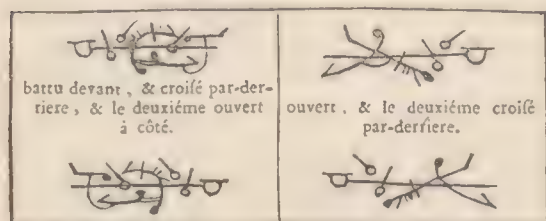
(Рис. 271).



(Рис. 272).

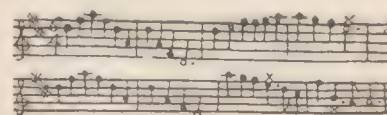
приложены кромѣ рисунковъ таблицы сгруппированныхъ въ разныхъ положеніяхъ различныхъ темповъ: „coupés“, jettés, cabrioles, pas de bourées ou fleurets, pirouettes, chassés и другихъ, употребляемыхъ при исполненіи модныхъ въ то время танцевъ. Приводимъ нѣкоторые изъ нихъ. Pas de Bourées (рис. 271). Coupés. (рис. 272). Contretemps (рис. 273). Эти таблицы составили какъ бы наглядный справочный лексиконъ „темповъ“, по которымъ можно было разобраться въ общей записи цѣльнаго танца. Конечно, это пособіе нѣсколько облегчало „чтеніе записаннаго танца“, но все-таки въ немъ трудно было разобраться.

Для примѣра приводимъ одну изъ шести таблицъ записаннаго въ книгѣ „менуэта Королевы“ соч. М. Марселя (рис. 274). Не трудно усмотрѣть, что для усвоенія рисунка этого minuète нужно особенное терпѣніе, которымъ никогда



(Рис. 273).

не отличались суетливые балетмейстеры и учителя танцевъ. Изъ подражателей Фелье можно еще выдѣлать учителя танцевъ Мальице, написавшаго „Трактатъ о танцевальномъ искусствѣ“ („Traité sur l'art de la danse“), посвященный балетмейстеру Гарделю старшему. Авторъ завѣряетъ, что имъ выбрано все лучшее изъ существовавшихъ методовъ записи. Въ его теорію введены тѣ же значки, что у Фелье; но онъ осложнилъ ихъ тѣмъ, что къ движеніямъ ногамъ присоединилъ еще и положеніе рукъ; такимъ образомъ получилась



(Рис. 274).

еще болѣе сложная картина для разъясненія цѣльнаго, во всемъ его объемѣ танца. Приводимъ примѣръ пяти позицій ногъ и рукъ (Рис. 275). Изъ прилагаемой таблицы, изображающей одну изъ фигуръ записаннаго въ книгѣ Малень танца *Les tricotes* (рис. 276) видно, что старанія автора облегчить задачу разъясненія хореграфическихъ знаковъ все таки не была разрѣшена. Добрыя по теоріи намѣренія остались на практикѣ также трудно выполнимыми, какъ и въ первообразѣ записи, изобрѣтенной Фелье.

Руководствомъ, изданнымъ французами, воспользовались и въ Италіи. Въ 1728 году учителемъ Дюфоромъ въ Неаполѣ былъ изданъ „Трактатъ о благородныхъ танцахъ“ (*Trattato del Ballo nobile di Fiambatista Dufort in Napoli MDCCXXVIII*). Въ этомъ сочиненіи приведены значки изобрѣтенные Фелье; объясненъ ихъ смыслъ; но ни одного танца не записано. Фигуры же менуэта и другихъ „благородныхъ“ танцевъ объяснены въ самомъ текстѣ.

Въ концѣ XVIII вѣка, когда вошли въ моду какъ въ обществѣ, такъ и на сценѣ „контрдансы“, явилась потребность въ изданіи спеціальныхъ для этого танца таблицъ. Неаполь сдѣлался центромъ для такихъ изданій.

Въ столицѣ Сициліи появилось нѣсколько хореграфическихъ сочиненій. Изъ нихъ наиболѣе серьезнымъ, обратившимъ на себя вниманіе балетнаго міра, „Теоретическо-практическій трактатъ о танцахъ“ соч. Джованно Магри, неаполитанскаго балетмейстера королевскихъ развлеченій, Изданіе 1779 г. (*Trattato Teoritico pratico qui ballo di sennoro Magri napolitano in Napoli MDCCCLXXIX*). Въ первой части этого трактата Д. Магри подробно разъясняетъ значеніе техническаго танца, различныхъ положеній корпуса, всевозможныхъ движеній и темповъ. Разные *Fouétés*, *Pirouettes*, *passo di Lissone*, *coupé*, *Ballon*, *passo di gagliarda* и множество другихъ техническихъ названій разъяснены въ текстѣ. Хотя къ нему никакихъ графическихъ объяснительныхъ значковъ не приложено, но текстъ написанъ настолькоъ understandably, что онъ признанъ былъ прекраснымъ руководствомъ для лицъ изучающихъ технику танца и посвятившихъ себя хореграфическому искусству. Ко второй части приложены 21 таблица съ рисунками, въ которыхъ изображены принципы сочиненія и записи „контрданса“ (*principe delle contradanta*) въ 2, 4, 6, 8 и болѣе паръ. Тутъ въ разнообразныхъ сочетаніяхъ и стройныхъ фигурахъ

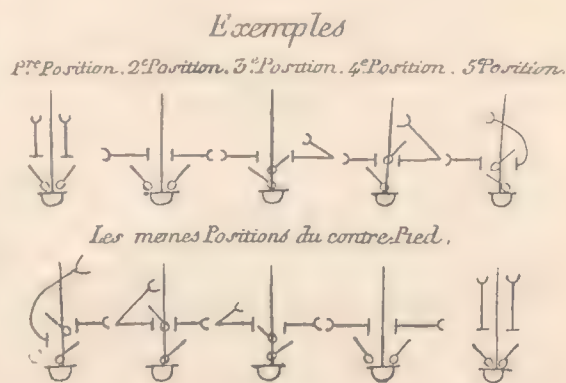


(Рис. 276).

представлены всевозможныя эволюціи двигающихся танцоровъ. Эти таблицы и до сихъ поръ служатъ основаніемъ для итальянскихъ балетмейстеровъ, при постановкѣ на сценѣ сложныхъ кордебалетныхъ балабиле, представляющихъ танцевальный вѣнзлетъ, въ которомъ то свертывается, то развертывается хореграфическая картина двигающихся по разнымъ направленіямъ мужскихъ и женскихъ фигуръ. Приводимъ часть 20-й таблицы контры въ шесть паръ. (Рис. 277).

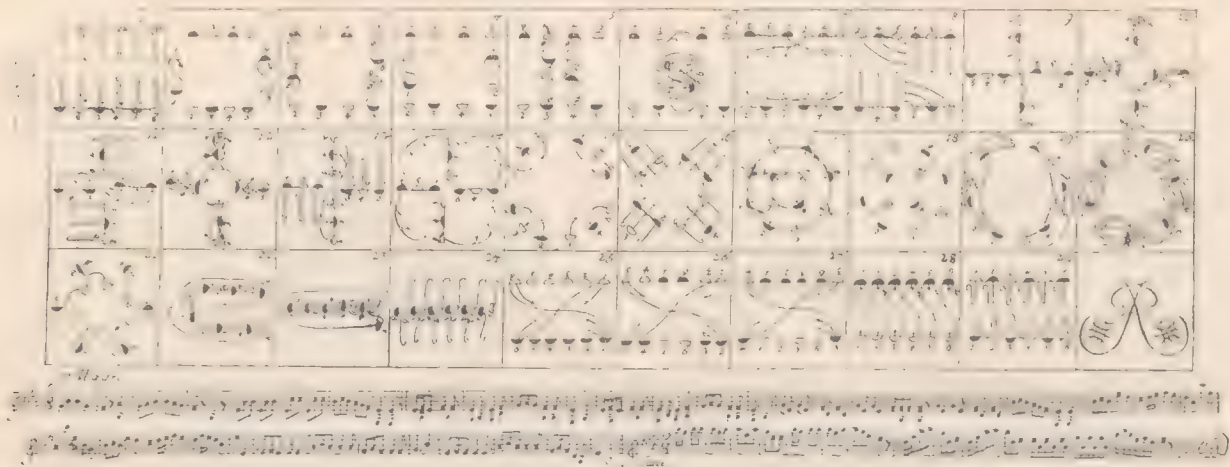
Такимъ способомъ Магри записывалъ „фигуры“, а не „па“ и разрѣшеніе вопроса о записи танцевъ все-таки не подвинулось ни на шагъ.

И Испанія принесла свою лепту въ область записи танцевъ. Въ нашей библиотекѣ,



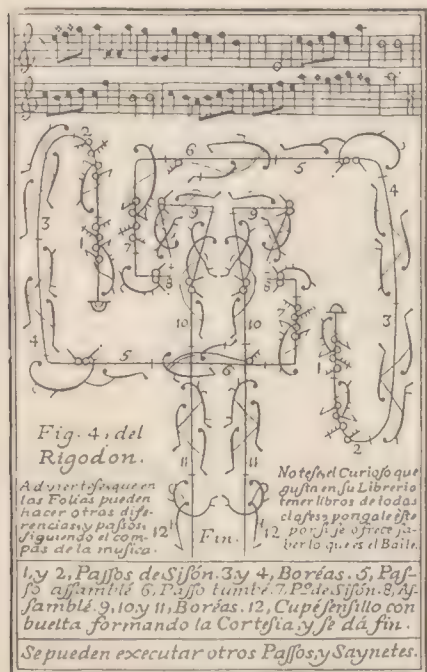
(Рис. 275).

между прочимъ, имѣется рѣдкая книжка, изданная въ 1758 году въ Мадридѣ: „Arte de Dancar a la Francese“ Adomodo con quarenta“ и пр. Очень тщательно изданное „Искусство танцевъ“ снабжено массою танцевъ, записанныхъ по системѣ Фелье. Приводимъ запись „Ригодона“ (рис. 278) Пекура. Оно также не бросило новаго свѣта на установив-



(Рис. 277).

шуюся туманную хореграфическую запись. Оригинально сдѣлана запись входившихъ въ то время въ моду контрдансовъ (рис. 279).



(Рис. 278).

Кромѣ подражательнаго характера изданіе это, по содержанию своему, заключало въ себѣ и оригинальныя черты (рис. 280).

Между тѣмъ, искусство постоянно развивалось и вылилось наконецъ въ форму цѣльныхъ балетовъ. Техника танцевъ осложнялась новыми темпами: число сочетаній въ движеніяхъ возрастало въ такой мѣрѣ, что фиксированіе разныхъ па, посредствомъ ихъ записи на бумагу, сдѣлалось



(Рис. 279).

почти невозможнымъ. Къ концу XVIII вѣка въ искусствѣ образовались два различныхъ теченія: французское и итальянское. Первое изъ нихъ, чисто академическое, было подчинено строгимъ правиламъ хореграфической грамматики. Другое же развивалось въ плоскости виртуозности. При исполненіи танцевъ итальянцами допускались всякія отступленія отъ установленныхъ правилъ. Кромѣ того, развивался еще другой элементъ балета—мимика.

Все это, вмѣстѣ взятое, еще болѣе осложнило запись танцевъ. Невольно пришлось отступить отъ системы Фелье. Отъ значковъ для обозначенія движенія ноги перешли къ значкамъ для движенія рукъ. Дошли до того, что для различныхъ положеній предписывалось „сверкать глазами“, „улыбаясь выставлять зубы“ и пр. Всѣ эти „мимическія“ требованія представлялись совершенно невозможными для записи ихъ въ скалу хореграфическихъ таблицъ.

Неаполитанская школа спорила съ французскою академіею. Итальянцы изобрѣтали новыя труднѣйшія темпы, исполненіе которыхъ было доступно только избраннымъ танцорамъ. Танцоръ Магри могъ до 16 разъ дѣлать кабриолы (*Lutto is corpo*). Артистъ Пиро послѣ двухминутныхъ пируэтовъ со всевозможными завитками въ видѣ батмановъ могъ застыть въ неподвижной позѣ. Записать все это было немыслимо.

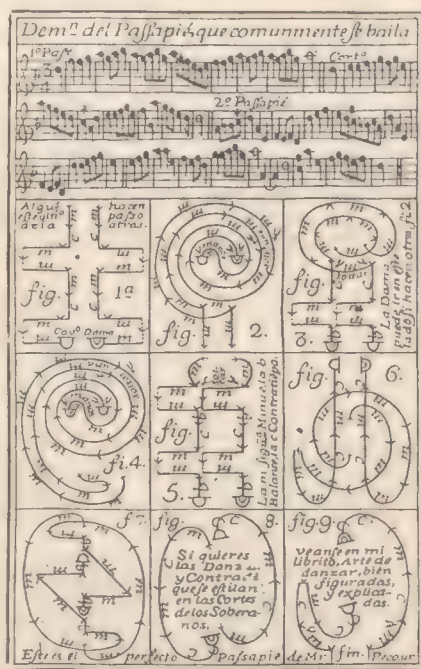
Такимъ образомъ, долгое время, мимика и виртуозность французскаго и итальянскаго балетовъ остались незаписанными. Они исчезли безъ слѣда. Современныя гравюры дали намъ только отдѣльные моменты исполненія; учебники танцевъ оставили намъ понятіе только о формахъ; возстановить же само движеніе и своеобразность, прелесть ритмики оказалось невозможнымъ. Удержатъ на бумагѣ можно было только одни пути танцевъ и фигуры бродячихъ линий.

Наступилъ XIX вѣкъ, вѣкъ расцвѣта балетнаго искусства. Появился великій реформаторъ Новерръ. Въ своемъ XIII письмѣ (*Lettres sur la danse*, издан. въ Штутгартѣ въ 1770 г. стр. 430), онъ однимъ почеркомъ пера опрокинулъ всѣ системы записи балетныхъ танцевъ, признавши ихъ полную непригодность для балетмейстеровъ. Между прочимъ, Новерръ пояснилъ: „хореграфія это искусство „писать“ танцы посредствомъ знаковъ, подобно тому, какъ музыку пишутъ при помощи нотъ, съ тою только разницею, что хорошій музыкантъ прочтетъ до 800 тактовъ въ одну минуту, а превосходный хореграфъ не разберетъ двухсотъ тактовъ танца и въ два часа. Хореграфическіе значки можно выучить довольно быстро, но и забыть ихъ можно еще скорѣе“.

Далѣе онъ говоритъ, что въ старину танцы въ родѣ минуэтовъ, паванны, куранты и пр. были очень просты, несложны, поэтому запись ихъ была не затруднительна и читать ее было легко. Въ настоящее же время танцы настолько осложнились, что передача ихъ на бумагу невозможна. Можно точно изобразить движенія ногъ, пожалуй даже и положеніе рукъ; но ни позиціи, ни положеніе корпуса, ни аттитюды въ ихъ безконечныхъ благородныхъ позахъ, передать на бумагу немыслимо, а потому „хореграфію“ Новерръ признаетъ совершенно празднымъ занятіемъ и мало пригоднымъ пособіемъ для усовершенствованія танцевальнаго искусства.

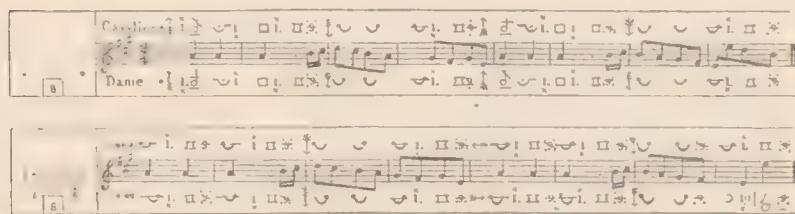
Несмотря на такой суровый приговоръ великаго Новерра, попытки „стенографировать“ танцы не были оставлены.

Въ 1832 году въ Лондонѣ на англійскомъ языкѣ были изданы письма о танцахъ, составленныя ученикомъ Королевской Академіи танцевъ въ Парижѣ, балетмейстеромъ Е. А. Телеромъ (*Letters on Dancing by E. A. Theleur*, London 1832 г.). Въ этихъ письмахъ изложены правила изящнаго танцевальнаго искусства и кромѣ того приведена своеобразная система знаковъ для изображенія исключительно однихъ движеній ногами. Посред-



(Рис. 280).

ствомъ этого пособія, авторъ полагалъ возможнымъ записывать танцы. Батеманы, пирюэты, бризе, антрина, ассамблѣ, сиссоны, пирюэты и прочіе темпы выражены разнообразными знаками въ разныхъ положеніяхъ, смотря по направленію даннаго темпа. Такъ какъ предложенная система не привилась, то полагаемъ извиненіемъ входить въ подробное объясненіе ея значковъ. Чтобы имѣть о нихъ понятіе, приводимъ только сдѣлан-



(Рис. 281).

ную въ этомъ изданіи записъ „Гавота“ Вестриса (рис. 281). Въ книгѣ Телера приложены еще нѣсколько рисунковъ съ изображеніемъ сочиненныхъ имъ танцевъ, Воспроизводимъ танецъ „Венеры, Адониса и трехъ Грацій“, танецъ показывающій, насколько велико было

стремленіе балетмейстеровъ соблюсти изящество формъ въ классическихъ танцахъ. (Рис. 282).

Послѣ неудачной попытки записи, сдѣланной Телеромъ, парижскій балетмейстеръ Сень Леонъ выпустилъ въ свѣтъ въ 1852 году свою „Степыхореграфію или искусство



(Рис. 282).

быстро записывать танцы“ (Stenographie ou l'art d'écrire promptement la danse). Сочиненіе это, очень изящно изданное, посвящено Императору Николаю I.

Для обозначенія движенія ногъ и рукъ С. Леономъ изобрѣтены особые знаки, не имѣющіе ничего общаго съ системой Фелье. Всѣ знаки, подобно музыкальнымъ нотамъ, располагались на пяти линейкахъ. Знаки движеній на воздухъ размѣщались между линейками. Шестая линейка сверху служила для значковъ объясняющихъ движеніе рукъ, а также и различныхъ положеній корпуса. Цифры позицій отмѣчались въ родѣ генераль-

баса. Ноги изображались на планѣ прямо, согнуто, вытянуто, въ круговомъ движеніи, смотря потому, какъ то требовалось по рисунку танца. Кресты и буква „В“ повышала и понижала позицію. Дробныя цифры обозначали высоту подъема. Танцы на пуантахъ, находившіеся въ то время въ періодъ разцвѣта, имѣли свое особое обозначеніе.

Для наглядности приводимъ нѣсколько знаковъ, рекомендованныхъ въ стенохореграфіи С. Леона. (Рис. 283).

Такимъ способомъ, Сенъ Леонъ полагалъ соединить въ „единой системѣ“ все что было до него изложено

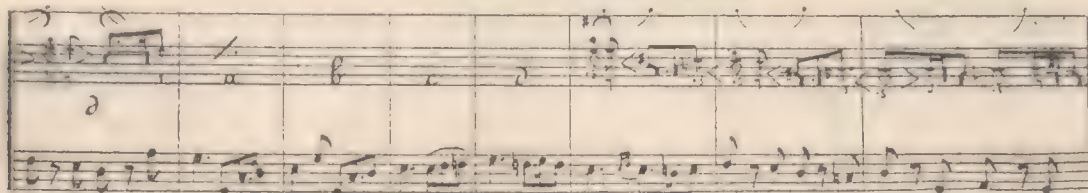


(Рис. 283).

въ разныхъ методахъ, служившихъ запечатлѣнію на бумагѣ танцевальныхъ движеній.

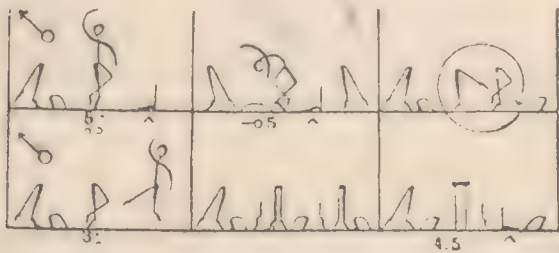
Какъ образчикъ стенохореграфіи С. Леона приводимъ изъ его книги начало третьей вариации изъ „Pas de six“ въ балетѣ его же сочиненія „Маркидантка“. (Рис. 284).

Громко и торжественно въ предисловіи къ своему сочиненію, С. Леонъ возвышалъ о совершенствѣ своего изобрѣтенія. Современники, хотя и воздали должное его остроумному труду, но Сенъ Леонъ потерпѣлъ



(Рис. 284).

ту же неудачу, какъ и его предшественники. Стенохореграфія С. Леона увяла, не успѣвши разцвѣсть. Она канула въ Лету забвенія, ставшаясь библиографическою рѣдкостью. Присяжные балетмейстеры признали ее еще болѣе запутанною, чѣмъ запись изобрѣтенная Фелье. Никто ни разу ею не воспользовался.



(Рис. 285).

писывать не только одни движенія ногъ, но и жесты съ положеніемъ рукъ. Также обозначены и повороты головы. Кромѣ того, къ значкамъ С. Леона авторъ присоединилъ еще новыя знаки для пуантовъ. Вообще же, записи танцевъ Цорнъ придавъ фигуральную схему движеній человѣческаго тѣла, изобразивши маленькіе скелеты танцоровъ въ позахъ, соответствовавшихъ записываемому танцу. (Рис. 285).

Профессоръ танцевъ Цорнъ пользовался большимъ уваженіемъ въ Германіи и

Въ 1887 г. одесскій учитель танцевъ Цорнъ издалъ свою грамматику танцевальнаго искусства (Grammatik der Tanzkunst. Leipzig. 1887 г.). Онъ пытался еще болѣе развить систему С. Леона. Онъ употребилъ почти полвѣка на составленіе своей теоріи, наглядно выраженной въ цѣломъ рядѣ отдѣльных таблицъ. По его теоріи можно было за-

Англіи. Хотя и преклонялись передъ кропотливымъ трудомъ изобрѣтателя новой „записи танцевъ“, но практическаго значенія этотъ трудъ не имѣлъ. Это слѣдуетъ приписать тому; что Цорнъ хотѣлъ „обнять необъятное“, соединивши во едино и сразу положенія ногъ, рукъ, корпуса и проч.

Не мало потрудился въ этой области и нѣмецъ Клеммъ, написавшій Катехизисъ танцевъ (Katechismus der Tanzkunst). Кромѣ фигуръ, онъ снабдилъ свою книгу еще сравнительною таблицей значковъ трехъ разныхъ системъ, появившихся не въ балетный обиходъ, а только на полку въ библіотеки любителей танцевальнаго искусства.

CINQ POSITIONS:



a) Clef pour les jambes. b) Première position. c) Deuxième position. d) Troisième position, jambe droite en avant; e) Troisième, jambe gauche en avant. f) Quatrième position, jambe droite en avant. g) Quatrième position, jambe gauche en avant. h) Cinquième position, jambe droite en avant. i) Cinquième position, jambe gauche en avant.

a) Ключъ для ногъ, b) Первая позиція, c) Вторая позиція, d) Третья позиція, правая нога впередъ, e) Третья позиція, лѣвая нога впередъ. f) Четвертая позиція, правая нога впередъ, g) Четвертая позиція, лѣвая нога впередъ, h) Пятая позиція, правая нога впередъ, i) Пятая позиція, лѣвая нога впередъ.

(Рис. 286).

Система В. Степанова менѣе сложна, чѣмъ всѣ изобрѣтенныя до него записи танцевъ. Онъ отвелъ незначительное мѣсто значкамъ, опредѣляющимъ движенія рукъ и корпуса. Главное вниманіе имъ обращено на „ноги“ и на разнообразныя сочетанія ихъ какъ на землѣ, такъ и въ воздухѣ. Пять позицій изображены слѣдующимъ образомъ: (Рис. 286).

Изъ комбинацій позицій составлены потные знаки (рис. 287), Battaments fondus pas jetés, (рис. 288), Entrechat six. (Рис. 289). Изобрѣтеніе это было одобрено совѣтомъ петербургскихъ балетныхъ артистовъ съ балетмейстеромъ Петипа во главѣ. При испытаніи новой системы былъ составленъ протоколъ, которымъ единогласно удостовѣрено, что новый методъ вполне пригоденъ для примѣненія его къ записи классическихъ, балетныхъ танцевъ.

Остроумная и значительно упрощенная система В. Степанова, изданная въ Парижѣ, нашла себѣ примѣненіе въ Россіи. Ее изучили нѣсколько русскихъ балетныхъ артистовъ и изъ нихъ г. Горскому удалось записать нѣсколько балетовъ по системѣ В. Степанова. Увѣряютъ, что благодаря этому, г. Горскій былъ оцѣненъ „начальствомъ“, быстро достигнувши званія балетмейстера. Системой В. Степанова съ успѣхомъ воспользовался еще петроградскій балетный артистъ г. Сергѣевъ, который изучилъ ее, примѣнявши неоднократно при записи новыхъ балетныхъ танцевъ. Такимъ образомъ, „русское изобрѣтеніе“ оказалось на практикѣ пригоднымъ; но едва-ли мы ошибемся, если скажемъ, что В. Степанова съ его новою записью скоро, скоро позабудутъ. . . .

Русскіе артисты не остались также чужды желанію создать систему записи. Изъ нихъ приобрѣлъ себѣ заслуженную извѣстность танцовщикъ петроградскаго балета В. Степановъ, который въ 1892 г. издалъ азбуку движеній человѣческаго тѣла (Alphabet des mouvements du corps). Чтобы придать своему труду серьезность, Степановъ предпослалъ ему лекцію о строеніи костяка, причемъ приложены и изображенія человѣческаго скелета. Затѣмъ, вдохновленный видимо системою Сенъ Леона, русскій хореграфъ изложилъ свое изобрѣтеніе въ видѣ потныхъ значковъ, имѣющихъ сходство съ музыкальными нотами.

Battements fondus



(Рис. 287).

Почтенный трудъ В. Степанова не прошелъ въ Россіи безвѣстно. Онъ вызвалъ подражателя въ лицѣ князя Меліка-Баласанова. Имъ изобрѣтена новая грамматика для записи движеній человеческого тѣла.

По его системѣ, танецъ записывается на обыкновенной нотной бумагѣ посредствомъ разставленныхъ на линейкахъ музыкальных знаковъ, примененныхъ къ движеніямъ рукъ, ногъ и корпуса. Эта система дополнена „новыми“ своеобразными значками: обойтись одними „нотами“ оказалось невозможнымъ. Діезъ означаетъ движеніе ногъ впередъ, а бемоль — назадъ. Въмѣсто упрощенія записи авторъ установилъ еще по градусамъ рядъ знаковъ, показывающихъ „вращеніе, отведеніе, сгибаніе ступни, кистей, локтей, повороты головы, талии, втягиваніе живота“ и проч. Такимъ образомъ получилась настоящая „абракадабра“, увеличенная до 180 градусовъ.

Основные пять позцій выражены имъ такъ: (рис. 290) и т. д. . . .

Entrechat quatre



Entrechat six

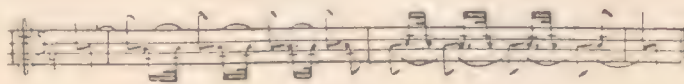


(Рис. 289).

лучила практическаго примѣненія для передачи на бумагу балетныхъ танцевъ съ ихъ сложною техникою. Едва-ли когда-нибудь будетъ разрѣшена эта задача. Движенія ногъ можно будетъ передать графически, „ходъ танца“ или его „маршрутъ“ также поддается записи: что же касается движенія рукъ, корпуса, головы и прочихъ частей тѣла, то они обыкновенно совершаются на сценѣ не по грамматическимъ правиламъ, а по личному импульсу исполнителей, сообразованному съ индивидуальнымъ ихъ темпераментомъ и съ „пониманіемъ“ данного момента. Поэтому, всѣ старанія теоретиковъ издать правила для „всеобщей“ универсальной грамматической „записи“ будутъ на практикѣ мало примѣнимыми.

Всѣ вышедшія до настоящаго времени стенохореграфическія руководства сослужили

Petits battements sur le cou de pied



Assembles



Pas jetés



(Рис. 288).

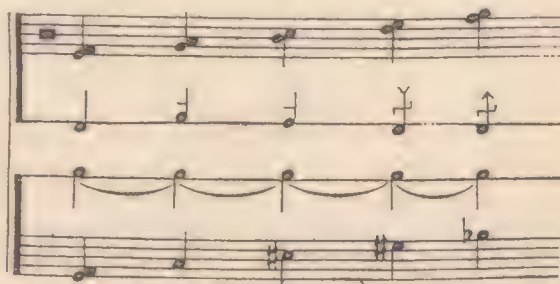
Въ предисловіи къ хореграфической азбукѣ кн. Меліка-Баласанова говорится, что его система „проста и понятна съ перваго взгляда“.

Насколько это соответствуетъ дѣйствительности, можно судить по рисунку (рис. 291), приведенному въ новой грамматикѣ, изданной въ Петроградѣ въ 1910 году.

Объ этомъ трудѣ можно также сказать, что на него понапрасну было потрачено много времени.

Изъ перечня приведенныхъ нами системъ „записи“ видно, что ни одна изъ нихъ, начиная съ XVI вѣка и кончая настоящимъ временемъ, не по-

Запись основныхъ пяти позцій



(Рис. 290).

добрую службу, какъ указатели ступеней развитія этого искусства, въ смыслѣ его перехода изъ салоновъ на сцену, а также и для опредѣленія прогресса въ технику балетныхъ танцевъ; но какъ учебники для записи танцевъ, они пользы не принесли.

Причина практической непригодности „записей“ заключалась еще въ томъ, что въ искусствѣ въ теченіи вѣковъ нарождались новыя теченія. Благодаря этому, хотя и была издана грамматика классическаго танца, но общаго языка, объединяющаго „смыслъ танца“, все-таки не было. Каждый балетмейстеръ толковалъ по своему разныя па и темпы, потому и передача ихъ для потомства, посредствомъ записи, дѣлалась различно. Можно привести рядъ указаній, изъ которыхъ можно усмотрѣть, что темпы часто перепутывались до неузнаваемости; напримѣръ—старое „balonné“ танцовщика Балона превратили въ какое-то малопонятное „шарообразное движеніе ногою“ и т. п.

Изъ представленныхъ нами наглядныхъ образцовъ стенохореграфіи не трудно усмотрѣть, что ни одна изъ изобрѣтенныхъ системъ не могла быть признана удовлетворительною. Изобрѣтались сложные значки, усвоеніе которыхъ было мало доступно; на графиче-



(Рис. 291).

ческую тарабарщину смотрѣли какъ на курьезъ и ее сдавали въ архивъ, какъ документъ непригодности хореграфическихъ изобрѣтеній.—Искусство же застыть не могло. Прогрессъ, какъ внутренней, такъ и вѣшной его стороны продолжалъ совершаться не столько благодаря „литературной графикѣ“, сколько путемъ устной передачи хореграфическихъ новшествъ, которыя всегда брали верхъ надъ теоретическими мудрствованіями.

Доказательствомъ малой пригодности книжныхъ методовъ, предлагавшихся въ теченіи двухъ съ половиною вѣковъ, служитъ то обстоятельство, что сами авторы въ очень скромной мѣрѣ пользовались своими системами для записи балетныхъ, виртуозныхъ танцевъ собственнаго сочиненія. Сенъ Леонъ написалъ массу балетовъ, а кромѣ записаннаго имъ „pas de six“ изъ его балета „Маркизантика“ ни одно изъ его произведеній не было имъ занесено на бумагу посредствомъ изобрѣтенныхъ имъ графическихъ таблицъ.

На петроградской сценѣ до сихъ поръ даются его балеты, но они возобновляются и ставятся режиссерами „на память“ безъ всякихъ руководящихъ значковъ и фигуръ, изобрѣденныхъ ихъ авторомъ.

Вообще, ни одинъ изъ балетмейстеровъ не обучался своему искусству по стенохореграфіи, которая какъ „предметъ обученія“ не вошла въ „курсъ“ ни въ одномъ изъ танцевальныхъ училищъ во всей Европѣ. Сочиняя балеты, каждый балетмейстеръ при постановкѣ излагалъ свой планъ и группировку танцевъ, руководствуясь изложенными на

бумагъ лично ему понятными линіями и значками. У насъ имѣется много такихъ *сгоуіс*, сдѣланныхъ М. Петіна. Они только одному ему извѣстны и не могутъ составлять достоянія, доступнаго всеобщему пониманію. Такъ поступаютъ и современные балетмейстеры. Танцы и варіаціи сочиняются непосредственно во время репетицій; зачастую это плоды вдохновенія и фантазіи навѣяны во время самой постановки танца. Никакія предварительныя, подготовительныя записи не служатъ и до сихъ поръ подспорьемъ при передачѣ артистамъ всякаго рода варіацій, сочиняемыхъ обыкновенно во время репетицій, причемъ сочинитель—балетмейстеръ соображается съ музыкальнымъ ритмомъ и съ индивидуальными способностями артистовъ, исполнителей, заставляя ихъ дѣлать такіе новыя темны и новыя па, которые не предусмотрены ни одною хореграфическою грамматикою.

Танцевальное искусство отличается отъ другихъ своихъ сестеръ по искусству тѣмъ, что оно не любитъ угнетенія и не подчиняется узкой регламентаціи. Ему нуженъ просторъ и индивидуальная свобода, которыя нельзя заключить въ узкія рамки одного всеобщаго хореграфическаго языка.

Въ виду изложеннаго, можно съ увѣренностью сказать, что записи сценическихъ танцевъ, благодаря самому духу этого искусства, никогда не дасть практическихъ результатовъ.

КОНЕЦЪ IV ЧАСТИ.



104788

~~22665~~

